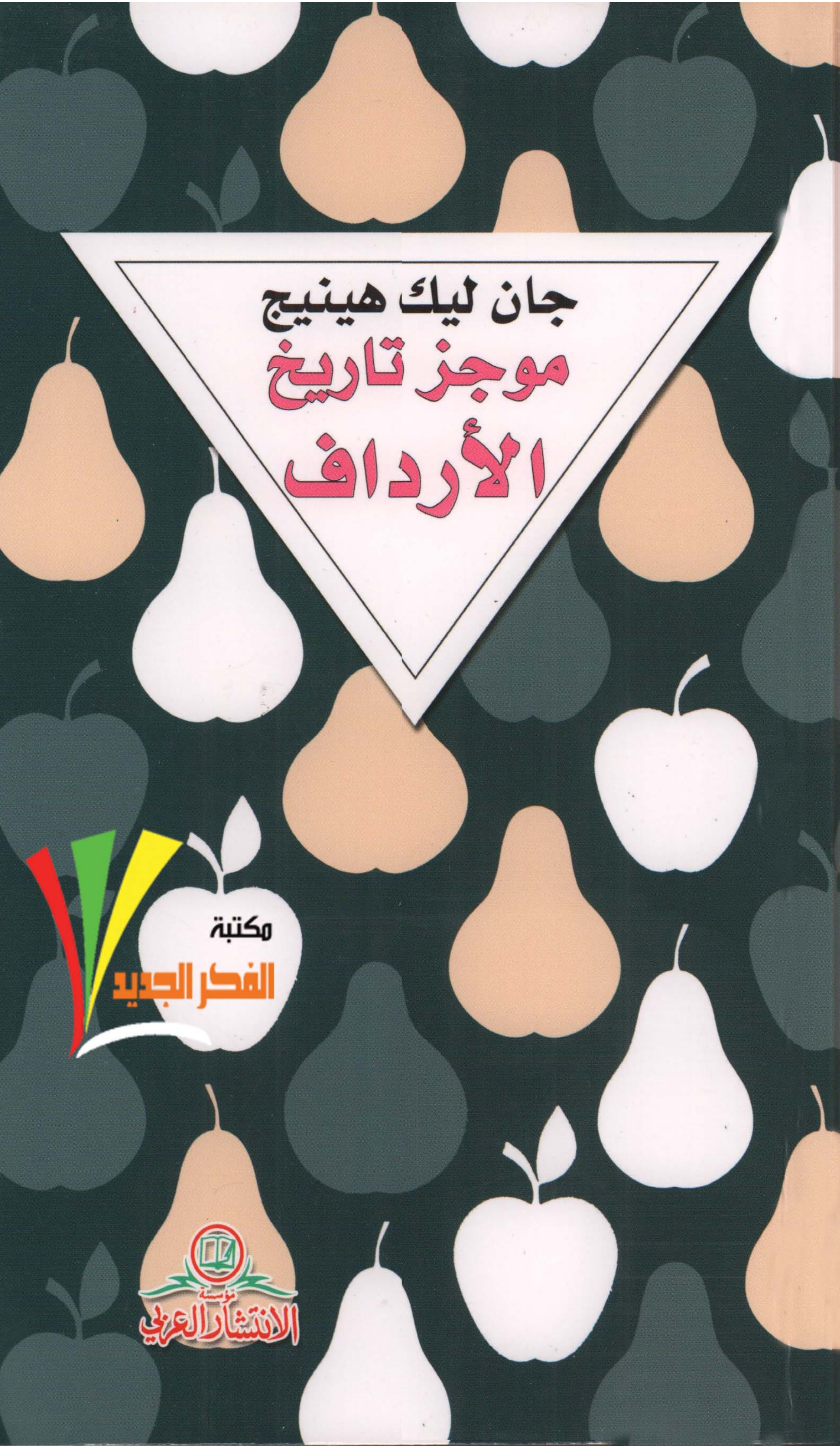

جان ليك هينيج
موجز تاريخ
الأرداف
مكتبة
الفكر الجديد
مؤسسة
الانتشار العربي

جان ليك هينيج

موجز تاريخ الأرداف

BREVE HISTOIRE DES FESSES

JEAN-LUC HENNIG

Editions ZULMA
122, Boulevard Haussman
Paris VIIIᵉ






مكتبة
الفكر الجديد

فهرس المحتويات

أفارنسيس

تعود الأرداف إلى أقدم العصور. وقد ظهرت عندما خطر على بال الإنسان أن يقف على قوائمه الخلفية وأن يبقى كذلك. إنها مرحلة أساسية من تطوّر الإنسان، إذ إن عضلات الأرداف كبرت بشكل هائل. من بين 193 صنفًا من الأجناس الحيّة للمقدمات، وحده الجنس البشري يملك أردافًا كروية الشكل ناتئة باستمرار. صحيح أن البعض قد اعتقد أن حيوان اللاما في جبال الآندس (وهو ليس من المقدمات) لديه هو أيضًا أرداف. على أي حال، وبالمقارنة مع الإنسان، يوصف الشمبانزي على أنه «القرد ذو الردفين المسطّحين»، الأمر الذي ليس له معنى عندما نتحدث عن الردف. إذًا، فإن نشوء الردفين مقرون بالوقوف والمشي على الرِّجلين. ويعود أسلوب المشي هذا بحسب إيف كوبانس (Yves Coppens) إلى ثلاثة أو أربعة ملايين عامًا، أي إلى مرحلة «رجل أستراليا القديم أفارنسيس» (Australopithèque Afarensis) الذي كان يعيش في أثيوبيا وتانزانيا.

ويشرح إيف كوبانس أن هذا الحدث يعود إلى مرحلة الجفاف المناخي الذي أعقب ثورة المنطقة الشرقية من الخندق الانخسافي الأفريقي، وهي مساحة ممتدّة بين جيبوتي وبحيرة الملاوي، وتكثُر فيها البراكين بحيث بدأت أفريقيا بالانشطار إلى

جزأين على طول تلك المساحة. في الغرب، حافظت أفريقيا البَيمدارية (التي تقع بين مداري السرطان والجدي) على رطوبتها، وعلى غاباتها وعلى القردة في أشجارها. أما في الشرق، فقد ازداد الجفاف وحلّت السفناء[1] مكان الغابة، وبدأ الإنسان يركض على الأرض. وفي الوقت نفسه، تحرّرت اليدان وتغيّرت وضعية الجمجمة على العمود الفقري، الأمر الذي سمح للدماغ بأن يتطوّر. تجدر الإشارة هنا إلى هذه الملاحظة المثيرة للاهتمام: ردفا الإنسان، هما أصل ظهور دماغه. مؤخرًا، تمّ الإفصاح عن فرضية أخرى: رجل أستراليا القديم ليس إلّا قردًا كبيرًا اختلّ نموّه وتأخّر بسبب تعدّل إحدى الجينات. وربما يكون الثقب القذالي (أي الواقع في مؤخرة الرأس) الذي يربط الدماغ بالعمود الفقري قد بقي معلّقًا بقاعدة الجمجمة (كما هو الحال بالنسبة للشمبانزي عندما يكون صغيرًا). لقد قولبت العضلات أشكال العظام وأصبح الحوض مستديرًا. هذا ومن الواضح أنه مرّ وقت طويل قبل الانتقال من مؤخرة مغطاة بالشعر وغير ظاهرة إلى مؤخرة ناعمة وملساء كما نحبّها اليوم.

تعتبر لوسي[2] من أشهر الذين انتموا إلى فصيلة رجال أستراليا الذين نعرفهم (صحيح أننا لا نعرف إلّا القليل منهم). لقد تمّ اكتشافها في عام 1974 في عفار أثيوبيا، وهي تعود إلى ثلاثة ملايين سنة. ويسمح لنا اكتشافها من تكوين فكرة عامة عن

---

(1) أرض سهل لا شجر فيها.

(2) اسم لهيكل عظمي يعود لأنثى عاشت وماتت قبل 3.2 مليون سنة.

أولئك الذين كان لهم شرف أن يحملوا أول الأرداف في العالم. وتجدر الإشارة هنا إلى أن لوسي لم يكن لها إلا عجيزة عرَضية، وهي كانت تتسلّق الأشجار لتأمين الأكل أو النوم أو الهرب من الحيوانات المفترسة، وبشكل طبيعي، حتى تتمكّن من التسلّق، كانت تُدخِل فخذيها وتبلعهما. وعندما تنزل على الأرض، كانت تتنقّل على رجليها، الأمر الذي كان يسهّله حوضها القصير وعظم فخذها المنحرف. لقد كانت لوسي صغيرة جدًّا. في العشرين من عمرها، كانت تقريبًا بحجم طفل في الخامسة أو السادسة من عمره (1,5 متر و30 كيلو) وكان مظهرها العام غليظًا: ذراعان طويلان جدًا ورجلان قصيرتان، وجه شبه مسطّح، جمجمة منخفضة، والعين في ترقّب دائم. كانت تقضي معظم الوقت في تنظيف جسمها، فتخرج الأرضات من التراب، تحلم وتصيح لأنه كان لديها - كما نعتقد ـ منقار طويل وموقع حنجرتها لا يسمح لها بإطلاق أصوات واضحة (لا يزال العلماء يتشاجرون حول هذا الشأن). وبما أننا لم نجد إلّا هيكلها العظمي، يصعب علينا أن نكوّن فكرة واضحة عن الردف، ولكن باستطاعتنا أن نعتبر أنه كان أشبه بحبة جوز الهند التي يحمل أحد أنواعها من جزيرة برالين في السيشيل اسم «الردف جوز الهند» (Coco-fesses). على أي حال، كان ينبغي مرور مليون سنة للانتقال من الردف المؤقت الذي ظهر من وقت لآخر لدى «إنسان ماهر» (homo-abilis) إلى الردف الدائم الذي نعرفه لدى «إنسان منتصب» (homo-erectus).

نتيجة لما تقدّم، حُرِم القرود الذين بقوا في الغابة من الأرداف، الأمر الذي لم يزعجهم كثيرًا. يقول ديسموند موريس إن أنثى القرد عندما كانت تريد أن توجّه «إشارة جنسية» إلى ذكر

ما، كانت تدير له قفاها. وهنا تكمن المعجزة: الأنثى في كثير من فصائل القرود، يشتعل قفاها ويصبح أحمر بلون الحرّ وينتفخ كثيرًا، خاصة مع اقتراب الإباضة. وتحصل المجامعة عادة عندما تعرض الأنثى أعضاءها وهي في أوج توسّعها. لدرجة أن الذكر من فصيلة الشمبانزي والقُردوح[1] كان يمضي حياته يركض من مؤخرة حمراء إلى أخرى، الأمر الذي كان يجعله دون شك ينسى سوء حظه. عند أنثى الرجل، يختلف الأمر. لا تنتفخ مؤخرتها مع الدورات الشهرية، بل تبقى باستمرار ناتئة، وهي مبدئيًا دائمًا جاهزة للرجل، ويمكنها أن تجامعه حتى عندما تكون غير قابلة للحمل. الأمر الذي أثار انزعاج الكنيسة الكاثوليكية لمدة طويلة.

يلاحظ أيضًا ديسموند موريس أن أنثى قَردوح الجيلادا لديها على صدرها نسخة طبق الأصل عن عجيزتها. وربما أن أعضاءها التناسلية لونها زهري يميل إلى الاحمرار تحيط بها حلمات صغيرة بيضاء، وفي وسطها ثغر أحمر بلون الدم، فنرى هذه الصورة البديعة على صدرها في مرحلة الإباضة. أنثى القُردُح الجيلادا تملك إذًا، في الأوقات السانحة، ثغرًا مزدوجًا، الأمر الذي قد يغشّ، ولكن لا يترك الآخر غير مكترث. ويضيف ديسموند موريس إن الأمر شبيه بالنسبة للمرأة. فلو كانت المرأة في الحالة نفسها، ولو أرادت أن تجعل الرجل يرى قفاها، لكان رأى زوجًا من الشفاه الحمراء يحيط بهما نصفان كرويان منتفخان وممتلئان. ولكن ليس من المألوف أن تقدّم المرأة مؤخرتها على هذا الشكل إلى الرجل. وبسبب طريقة

(1) القرد الضخم.

تنقّلنا العمودية، فإن الجزء الخلفي من الجسم يصبح في الجهة الأمامية، أي إنه يصبح الأكثر ظهورًا والأسهل وصولًا. ليس هناك ما يدعو للتعجب، ولو اكتشفنا أشكالًا تحاكي الأعضاء التناسلية في الجزء الأمامي من جسد المرأة. هذا وتجد شفاه الأعضاء التناسلية صورة مطابقة لها في الشفاه المطلية بالأحمر، وتجد الأرداف المستديرة صورة شبيهة لها في النهدين.

ولقد أثار القول بأن نهد المرأة يحاكي الأرداف عددًا من الانتقادات. منها أن النهد يتدلّى كثيرًا ولا يذكّر إلّا بشكل ناقص بالمؤخرة المستديرة. ويقول موريس، إن الأمر يصحّ بالنسبة للنهد الذي لم يعد في أوج شبابه. فبينما تصلِ المرأة إلى نضجها الجنسي في سن الثالثة والعشرين، يكون النهد مستديرًا وصلبًا قبل هذا السن. مع العلم أن عددًا من النساء بدأن في اللجوء أكثر فأكثر إلى حيل متنوّعة لرفع النهد وإعادته إلى ما يشبه وضعه الأساسي، مما يعطي النهدين شكلًا لا يتناسب مع سن المرأة. ولكن حتى بدون هذه الحيل، فإن نهد المرأة يشبه ردفها بما يكفي حتى تمرّ الإشارة، لذلك لا تحتاج المحاكاة إلى أن تكون تامة ودقيقة حتى تكون فعّالة. وهكذا فإنّ النهدين ليسا وحدهما ما يشبهان الفخذين فقط، بل هناك الكتفان والركبتان الممتلئتان أيضًا. خاصة في وضعية الركبتين المتعانقتين أو أيضًا عندما يكون الكتف مرفوعًا إلى حدّ يلمس فيه الخد. ويمكننا القول إن الجنس البشري هو الفصيلة الوحيدة من المقدمات التي تملك الأنثى منها أردافًا في جميع أنحاء جسدها.

في ملف «العين الصنوبرية الشكل» (Dossier de l'oeil pinéal)، استغرب جورج باتاي (Georges Bataille) هذا

التمييز بين الرجل والقردح على مستوى الأرداف. وهكذا فهو يلاحظ أن الفتيات اللواتي يُحِطن بأقفاص الحيوانات في الحدائق لا يمكن إلّا أن تبهرهنّ مؤخرات القردة الشهوانية. لقد جاءته هذه الفكرة في عام 1927، خلال زيارته حديقة الحيوانات في لندن. إن عري هذا النتوء الشرجي رماه في نوع من «الخبل الانتشائي»، فبدت له هذه النتوءات الفاجرة التي تشبه الجماجم الغائطية ذات الألوان المبهرة التي تذهب من الأحمر الفاقع إلى البنفسجي الصدفي، هذا الإزهار الفاحش للشرج الأصلع المكلّل بهالة فاقعة مثل الدمّلة، هذه الفاكهة الفرجية الهائلة من اللحم الزهري التي تبدو وكأنها تحمل في الوقت نفسه روعة مضحكة وبشاعة خانقة: باختصار، إن قفا القرد «صارخ مثل الشمس». ويضيف إن هذا الفحش ازداد لدرجة أن القرود الأكثر تطوّرًا قد تخلّصوا من ذيلهم، الذي أصبح منذ فترة طويلة عاجزًا عن إخفاء هذا الفتق اللحمي الضخم. وقد يكون هذا الإطلاق لقوى الشرج قد تزامن مع ثوران البراكين، وقد تكون الأرض قد أجابت على هذا الإسهال المريب للطبيعة الذي تمّ تحريره في الضوء الخافت واللزج للغابات، بفرح الأحشاء الصاخب، بتقيّؤ البراكين العجيبة. يقول باتاي باختصار «إن كوكب الأرض مليء بالبراكين التي تعمل وكأنها أشراج».

ماذا بالنسبة للإنسان؟ لقد شهدنا عملية انعكاس غريبة بين الشرج والرأس: ما كان حتى الآن قد أشعل فتحة الشرج وجعلها تزهر صعد باتجاه الوجه والرقبة، خاصة لأن الإنسان وجد نفسه واقفًا على الأرض، وأخذت منطقة الوجه بعض مهام الإفراز التي كانت من قبل محصورة ومعكوسة نحو

الطرف الآخر: كان الرجال يبصقون، يسعلون، يتثاءبون، يجشأون، يمخطون، يعطسون أكثر من غيرهم من الحيوانات، لكنهم اكتسبوا أيضًا ملكة البكاء والقهقهة والضحك. لذلك، فإنه من المرجح بالنسبة لباتاي، أن تكون بعض هذه القدرة على التألق والانبهار الخاصة بالطبيعة الحيوانية قد تحوّلت عند القرود باتجاه الطرف الآخر، في الوقت الذي تحوّل فيه الشرج، الذي فقد هذا التألق والإشعاع، إلى قلب أسود للشق الضيق الذي يفتح الردفين. وهي صورة متشائمة جدًّا للمؤخرة البشرية.

ويبقى سؤال شائك: هل كان للمرأة قبل التاريخ ردفان كبيرا الحجم يأتيان مكوّزين بشكل صنوبري؟ هل كان لديها مؤخرة جريئة تقوّس على العكس مثل فطيرة بالسكر بدلًا من أن تقع مثل آس القلب مقلوبًا؟ هل كان لديها ردفان مثل التخشيبة أو الكوخ؟ هذا ما لا يمكننا أن نتأكد منه من خلال الهيكل العظمي. لكن يبدو أن المرأة ذات الردفين الكبيرين أصبحت جزءًا من تاريخ بدايات البشرية، وخير دليل على ذلك التماثيل في العصر الحجري القديم التي تمّ تصنيعها في قعر اليد منذ أكثر من عشرين ألف عام، وهي لا تزيد حجمًا عن بذرة الفاكهة، مثل فينوس ويلندورف (Vénus de Wilendorf) (النمسا)، المرأة بدون رأس لسيروُيّ (دوردوني) - (Sireuil Dordogne) أو فينوس كوستينكي (روسيا) (Vénus de Kostienski). إن التمثال الأكثر غرابة بين جميع هؤلاء النساء اللحيمات المؤخرة هو طبعًا فينوس ليسبوغ (Vénus de Laspugue) (هوت ـ غارون) التي تمّ نحتها في قالب من العاج، الأمر الذي شكّل تحديًا كبيرًا للقوانين الخلقيّة، هذا التكدّس من الكتل اللحمية المستديرة والمصقولة، مثل فطيرة

حلوى تنفّخ من جميع الجهات، إنها امرأة يصعب فهمها. يمكننا حتى أن نقول إننا في حيرة كبيرة، لأننا لا نعرف تمامًا إذا كانت تملك أربعة أرداف حول خاصرتيها أم إذا كان نهداها وردفاها يشكلون سويًا كتلة عملاقة غدّية الشكل، أم أنّ هناك تسلسلًا من الكريات التي تمّ تقطيعها مسبقًا إلى شرائح. كما يمكننا أن نعتقد أنها بهذه البصيلات الدهنية التي تندفّ مثل العنقود تشبه أكثر فأكثر تكتلات من الخلايا التي تشكّل المرحلة الأولى للحياة. من هذا المنطلق، تدلّ هذه التورّمات أقل إلى نمو اللحم منه إلى مرحلة ما قبل التاريخ. لكن أخيرًا هذه المؤخرات النهمة، هذه العجز المنتفخة بالغرور، هذه الأرداف التي تنثر قواها في كل مكان باندفاع كلب «بولدوغ» كانت مصدر جاذبية وإغراء كبيرين لرجال تلك الحقبة القديمة.

لماذا هذا التضخّم؟ هل يتوافق ذلك مع واقع خلقي أم هل له مهمة سحرية في الصيد والخصوبة؟ بالنسبة للكثيرين من المعنيين بمرحلة ما قبل التاريخ، نرى عُجُز الأمهات في هذا المزيج من الطين والعظام المسحونة والفحم والرماد، وهو أمر تحدثنا عنه مرارًا وتكرارًا، لأننا لاحظنا أن ثلث هذه التماثيل فقط تمثل نساءً حوامل. هل تمثّل هذه التماثيل كاهنات من الديانات البدائية؟ أم «فينوسات» فاجرات مثل فينوسات لوجري - باس (Laugerie-Basse)، وجريمالدي (Grimaldi) أو مونبازيه (Monpazier)، مخلوقات معينيّة الشكل محدودات بشكل فرجهنّ وحجمه؟ نساء يعرضن وفرة أشكالهن وعريهن في أوضاع مليئة أحيانًا بالإغراء، الأفخاذ مفتوحة أو الركب محنيّة والعُجُز مرفوعة على شكل قبّة؟ باختصار، هذه المؤخرات النيزكية العائدة إلى ما قبل التاريخ هل كانت منتفخة من الشهوة؟ على الأرجح نعم. في بعض الحالات القصوى، يمكن الخلط بين

انتفاخ الخاصرتين والخصيتين، كما أنّ طول العنق يذكّر بالقضيب المنتصب، الأمر الذي نجده في بعض رسوم بيكاسو (1927). من الواضح أنه لم يكن للمرأة أي تأثير سحري على وفرة الصيد وذريّة الرجال: كان ذلك نذرًا للانتصاب.

يطرح ديسموند موريس فرضية بشأن هذا التراكم من الدهون في الأليتين. ويقول إنه مثل جميع الحيوانات التي تمشي على أقدامها، فإن رجال تلك المرحلة يضاجعون من الخلف، بحيث إنَّ المرأة كانت تطلق إشاراتها الجنسية من العجيزة، تمامًا مثل القرود. وكلما كانت العجيزة كبيرة، كلما كانت المرأة مغرية أكثر. ولكنها كانت أيضًا معيقة إلى حدّ كبير، لدرجة أن الرجال انتقلوا إلى المجامعة وجهًا لوجه. نتيجة لذلك، انتفخ الثديان ليعيدا رسم أشكال أنصاف الكرة الردفية. وهي نسخة أكثر اعتدالًا وخفة للمرأة، وجرى الاحتفاظ بها. هناك في أدغال جنوب ـ غرب أفريقيا نساء أردافهن على شكل فوهة بركان، وهنّ البوشيمان. ونجد هذه الأشكال الجميلة على الرسومات الصخرية في الزيمبابوي وفي أفريقيا الجنوبية. إنَّ التفسير فاتن، خاصة أن كثيرين أشاروا إلى أن جمال المرأة يكمن في مؤخرتها الرائعة، التي تذكّر بترنّح اللبوة. في موريتانيا، ولمدة طويلة كانت توجد منازل لتسمين المرأة تديرها مجموعة من النساء اللواتي يعملن بجهد على تسمين الصبايا إعدادًا لتزويجهنّ: «حتى تكون امرأة ذات نوعية رفيعة، يجب أن تكون امرأة ذات كمية وافرة». وفي نيجيريا، يكتب منغو بارك أن المرأة، حتى ولو كانت متواضعة الجمال، لا يجب أن تكون قادرة على الحركة إلا بمساعدة جارية تسندها من كل جنب، والجمال المكتمل يكفي كحمل جَمَل. هذا ما كان يقوله داروين في «سلالة الإنسان واصطفاء الجنس» (1871). وقد كتب: «إن

سير أندرو سميث كان قد رأى يومًا امرأة ينظر إليها الجميع على أنها امرأة في غاية الجمال، وكان الجزء الأسفل من جسمها ضخمًا لدرجة أنها إذا جلست على الأرض، لم يعد باستطاعتها الوقوف إلّا إذا جرّت نفسها إلى مكان منحدر. وإذا صدّقنا بورتون، يقوم الصوماليون عند اختيار زوجة لهم بصفّ المرشحات على خط موازٍ، ويختارون اللواتي يتجاوزن هذا الخط».

وإن دلّ هذا على شيء إنما يدلّ على أن الرجل عندما وقف على رجليه، أعجبته النتيجة. وبعد أن هالته وفرة اللحوم النسائية، حاول أن يبقي ذكراها أطول وقت ممكن. ولكنّ المرأة فضّلت أن تخفّف من هذه المزايا التي خصّتها بها الطبيعة، فأدخلت ردفيها واضطر الرجل إلى الاستعانة بالمواد البديلة، الأمر الذي أدى في تاريخ الموضة إلى هذا السيل من التنانير المنفوخة أو الفضفاضة التي من شأنها أن ترفع مؤخرات النساء وتلطّف من حدة اشتياق الرجال. في بداية الجمهورية الثالثة (في فرنسا)، بدأت تظهر هذه العجيزة الرائعة والفخمة التي تذكّر بعجيزة ما قبل التاريخ برغم كونها اصطناعية ويطلق عليها اسم «البالون»[1]. جاءت هذه «المؤخرة الاصطناعية» نتيجة لنافخ التنورة والتنّورة المسلّكة، وهي استكمال للردف الحقيقي المصنوع من الأسلاك الحديدية والحشوات المختلفة، وهذا لم يكن يخدع أحدًا بل كان يعطي المرأة سرابًا جميلًا مكان المؤخرة. إنه انتصار المؤخرة «المرفوعة».

وقد قام بعضهم بتشبيه المرأة بالوزّة الضخمة. في الواقع

(1) ربما للتذكير أنها أشبه بالمنطاد.

كان شكلها أقرب إلى البجعة، مخلوقة متعجرفة متصنّعة، حساسة تتحرّك في ألوان من الأزرق السماوي أو الوردي أو زهرة الجرب، وقد تمّ التضحية بالمرأة من أجل جمالية غشائية يستسيغها مالارمي (Mallarmé) كثيرًا. كذلك استعاد بعضهم القنطورات إلى الذاكرة، وهي حيوانات رائعة لم يرَ المرء مثلها، وربما يكون من المفضل أن يصار إلى قطع أرجلها الأمامية. في الحقيقة، أصبح من الصعب تحديد ماذا تشبه المرأة، أو حتى إذا كانت لا تزال امرأة. ولأنها مثقلة بموكب من الطبقات والكشاكش والرباطات، فهي لم تعد تمشي بل تنزلق، وكان لون بشرتها الأبيض جدًّا يزيد من القلق. وإذا كانت أرداف النساء الكاذبة تبهج عيون الرجال، فهي أيضًا تسبّب لهم الكثير من القلق، لأنهم كانوا يتساءلون ما الذي يختبئ تحتها «حقيقة». هذه المرحلة شهدت أسوء النعوت بحق المرأة، فكتب جول لافورغ (Jules Laforgue) كتب أنها «نافخ تنورة العدم»، وأدمون دي غونكور أنها «صفر يرتدي تنورة مسلّكة».

تخلّصت المرأة من الغلاف، ولكن لتتبنّى جنون المشدّ الحلزوني (corset serpentin)، وتصبح متعرّجة ملتوية، أصبح باستطاعتها المرأة بجذعها المشدودة إلى الوراء والبطن شبه الأملس، أن تتغنّى بمؤخرتها اللامتناهية، وتضع حدًّا نهائيًا لأية رغبة بتصنيفها ضمن فصيلة بشرية محدّدة. يؤكد جاك لوران، في قصة مثيرة عن الثياب الداخلية النسائية («العري الذي ارتدى ملابسه والذي خلعها») بكثير من البديهية أنها تمامًا المرحلة التي حاولت فيها الملابس الداخلية، للمرة الأولى، أن تقف في وجه الشغف والحب، مما دفع فرويد (Freud) إلى الحديث عن نظرية الكبت، وتسارع الجميع في باريس لحضور أول عرض

للرقص العاري «نوم إيفيت» (Le Coucher d'yvette) حيث تخلع المرأة ملابسها ببطء على أنغام البيانو. وهي كانت تسعى من خلال ذلك إلى أن يكون برجوازي عام 1905 في أعلى درجات التوتّر، فكان كذلك. على الأقل كان باستطاعته أن يقنع نفسه أنه كلما خلعت المرأة طبقة عنها، يظهر أمام الرجل جسدٌ يختلف في بعض النقاط ولكن ليس غريبًا عنه تمامًا. ثم جاء المذهب التكعيبي وألغى موضة الأجسام المنفوخة، وجدّد تضحية النساء المسترجلات اللواتي كان ثديهنّ الأيمن يزعجهن في الرماية، فقام بعضهنّ بالتضحية بالاثنين، وقمن في الوقت نفسه بجزّ الأرداف. أما في السنوات 1925 ـ 1930، فقد ظهرت امرأة جديدة، شبه مسطّحة تمامًا، نُعتت بـ«المترجّلة».

الاستحمام

شهدت الأرداف الكثير من الغسل. هذا هو بالتأكيد واحد من اهتماماتها الرئيسة في الحياة. وقد أثارت هذه العملية اهتمام الكثيرين لدرجة أن بعض الفنانين مثل جاكوب فان لوو (Jacob Vanloo) في لوحة «النوم على الطريقة الإيطالية» («المستوحاة من الكاندول وجيجاس» لجوردانس) وبشكل خاص فناني النصف الثاني من القرن التاسع عشر قدّموا رؤية بانورامية للأرداف في الحمام. فبدا الأمر كما لو أنهم بعد اختراع خصوصية الحمام (منذ بداية القرن الثامن عشر، وهي المرحلة التي اكتشفوا فيها استخدام حوض الاستبراء والاغتسال المحلي)، وجدوا شيئًا أفضل في الكشف عن أسرار الحمام. ربما يفسّر ذلك أن الكثير من الرسامين نعتوا بِ «المتلصّصين» وأيضًا بـ«القذرين»، لأنهم على ما يبدو كانوا يتلذّذون في استكشاف هذه المنطقة الخاصة بالأنوثة. أما ردف الذكور، فلم يتمّ غسله كثيرًا، فيما عدا عند فريديريك بازيل (Frédéric Bazille)، توماس إيكنس (Thomas Eakins) أو مؤخرًا دافيد هوكني (David Hokney)، الأمر الذي اعتبر من غرائب التاريخ وكدّر أكثر من واحد.

بالتأكيد كان الردف قد تجرأ قبلًا وغامر بالظهور عاريًا في وسط الحديقة، غير أن الحجة الأسطورية أو التوراتية قد حجبت عدم الاحتشام. ولكن الخشية من ظهور النساء عاريات لم يفضِ إلى التخلي عن الاستحمام ولكن المرء يشعر بأنهنّ كنّ

مصدومات كثيرًا حتى تبقى الخاتمة ضمن الحدود الأخلاقية. لماذا إذًا هذا القدر من المسايرة من قبل التشكيليين؟ يذكر جيلبير لاسكو (Gilbert Lascault) ربما لأن الحلم الذكوري المتعلق بالنساء حلم سائل بقسم كبير منه. زد على ذلك أنها ليست دائمًا مصابة بالهلع كما يمكن أن نتصور. انظروا إلى «ديان في الحمام» (1515) لكلويه .(Clouet) الردف ممتلئ أنيق ومرتاح جدًّا، في عمق الغابة، وسط السَتير المتلهية. أو أيضًا الحمام الفاتر، لمدرسة فوتينبلو كذلك: صحيح أن العيون الدخيلة اختفت وأن أرداف النساء تسترخي فيما بينها، الأمر الذي يسمح لنا بالمناسبة أن نرى بأن الردف الدافئ أكثر جاذبية بما لا يُقاس من الردف البارد الذي يبدو، إذا ما انقبض، وكأنه ينكفئ حتى يصبح مقعّرًا. باستطاعة العجيزة الدافئة أن تهب نفسها وتنتفخ كإسفنجة.

كان رينوار يقول: «المرأة العارية ستخرج من البحر أو من سريرها: اسمها فينوس أو نيني، ولن يبتكر أفضل من ذلك». هذا تقريبًا مشابه للتمييز الذي أجراه أفلاطون في «الوليمة» عندما شرح بأنه لا يوجد سوى نوعين من فينوس الخارقة الجمال وتلك المبتذلة. ويجدر الاعتراف بأن هذا ما لا يسهل ملاحظته دومًا. ها هو على سبيل المثال ديجاس (Degas) المولع بمفاجأة الأرداف الجميلة، على طبيعتها المهدئة، في خبايا الحمام، فيعطي الانطباع بأنه صعد على كرسي أو أنه استلقى تحت طاولة لملامسة، بأفضل الأشكال، كل تلك الاستدارات ليجعل منها حقول أقواس غير عادية. كان يقول «أبيّنها بدون تزويق، في حالة بهيمة تغتسل». ماذا تفعل تحديدًا؟ فإنها (المرأة) تحكّ إصبع أرجلها وتنظف نفسها بالفرشاة وتمشط شعرها وتجلس القرفصاء وتمسح نفسها، مرة ومرتين، حول الخاصرتين والعنق

في كل مكان تقريبًا ثم تعيد الكرّة. إن الردف الذي يغتسل ليس هنا ليستغرق في الحلم أو ليسمح بأن تلمحه عين مترصدة. ليس هنا لأحد. هذا ما يؤسف له. لأنه من المستحب أن ينظر إليه يتأنى ويلين. ولكن لا. لا يبيّن نفسه في أجمل حالته ولا في أفضل لحظاته ولكن لا يكترث. ذلك أن ردف فينوس الشعبية ليس لديه وقت لإضاعته. كان بونار (Bonnard) يقول «إن اللوحة عالم صغير جدًّا ينبغي أن يكفي نفسه». بالفعل. لأن الردف عند بونار يعلم أنه محبوب. وهذا ما يصنع كل الفرق. والردف المثير للاضطراب لشدة ما هو هادئ يشع في الغرفة بحسنه اللامبالي. على ما يبدو فإن التي شكلت ذات يوم نموذجًا له ليرسم عجيزتها ليست مومسًا، إنما عجيزة مارت، زوجته. عجيزة بلا تاريخ لطيفة وكتومة كما في لوحة «العري في المرايا» في عام 1933، تشعّ عجيزة مارت بالسعادة، لكن فكرها في مكان آخر. لما هذا القلق؟ ما هو هاجسها؟ تتكثف العجيزة بألوان دافئة، وهي تعيش وتنبض وترشح مثل شتاء من حبّات الرمان. ها هي حقيقة الأمور: الوجه يتلاشى والعجيزة تضحك.

من الواضح أن الردف عند كوربي (Courbet) ليس ردف حورية. كوربي هو قوة من الطبيعة، هو رجل يحب الهواء الطلق، الأمر الذي يظهر بوضوح في صور نسائه. وقد التصقت به جملة من النعوت، «قائد مدرسة البشاعة»، «رسام القبح»، (أو كما يقول زولا) «صانع أجساد». في الواقع كان كوربي يهدف إلى إعطاء العري نوعًا من السفالة. والعري المفضل لديه، هو عري فتاة القرية القوية، ذات العجيزة الشابة والمستديرة، الصلبة والمتموّجة، كما في لوحة «المُغتسلات» (1853). تستمتع الفتيات بلذة المجالسة، والنور يضيء أجسادهنّ البيضاء، وهن يغلقن عيونهن من النشوة. هذا النور الغريب في

هذه الظلمة يوحي بشيء من الشيطانية. لقد شعرت الأمبراطورة أوجيني بهذا الأمر خلال زيارتها المعرض في عام 1853، ولفت انتباهها أولًا الأحجام التي أعطتها روزا بونهور (Rosa Bonheur) لعُجز جيادها، وكان من الضروري أن يشرح لها مرافقوها أن هذه الجياد من فصيلة جياد الحراثة وليست من فصيلة جياد السباق التي اعتادت أن تراها في الإسطبل الملكي. ولما وصلت أمام لوحة «المُغتسلات»، نظرت الأمبراطورة إلى المرأة التي ترتدي قميصها عارضة ردفيها وسألت إذا ما كانت هي أيضًا من فصيلة خيول الحراثة. نابوليون الثالث، الذي أعجب بهذه النتوءات، استغل الوضع لضرب هذه العجيزة بالكرباج. أما ميريميه (Mérimée) الذي كان أكثر شراسة فادعى أنها ستكون أكثر شعبية في نيوزيلاندا، حيث يقيّمون الجسد بحسب كمية اللحم التي يعطيها في حفلة غداء لأكلة اللحوم. لم يزعج الأمر كوربي، وأعاد الكرّة في لوحة «النبع» في عام 1868. يا لها من عجيزة! رائعة مشدودة، صلبة ومنغلقة. الشق بالكاد يظهر والجسد في أوج نوره. هذه الفتاة الشابة التي خلعت ملابسها للتو تقدّم في مؤخرتها المزايا نفسها التي يمكن أن نجدها في زهرة القرنبيط. لا ندري إذا كان الأمر أقرب إلى الروعة أم إلى البشاعة. على الأقل فائض من عشرة سنتيمترات (في اتجاه الطول)، وهو كثير بالنسبة لردف. كينيث كلارك (Kenneth Clark) يتحدث عن «فيض من الشهية» ويشير إلى أن «اللامبالاة البقرية لنساء كوربي تضفي عليهنّ نوعًا من النبل القديم».

أما بالنسبة للردف عند رينوار (Renoir)، فمن الممكن أن تتعرّف عليه بين ألف ردف: صحيح أنه سمين، بل هو في الواقع دسم، لكنه بعيد كل البعد عن الردف المكشّر الذي نراه

لدى روبنز (Rubens). ويقول كلارك عن الأرداف «جلدتها تلتصق بالجسد مثل ثوب الحيوان». وكما يقول: يحب أن يصوّر مغفلاته الصغيرات العزيزات أمام البحر المتوسط. تتنشّفن، ترشرّش بالماء، وتظهرن أردافهن، ولكن لا يظهر عليهن أي أثر للخجل. بل على العكس، تبدو الفتيات وكأنهن يرقصن. يقمن بالحركات، يلعبن بشعرهن، بأصابع أرجلهنّ، لا يفكّرن بأي شيء، يشعرن بسعادة حيوانية للعب في حرارة بعد ظهر يوم صيفي. لا يقمن بالاستحمام بالماء بل بالنور. إنهنّ أكثر ضحكًا وتسلية من مغتسلات كوربي، ولحسن حظّهن ليس لهن أرداف على شكل هرم أو حلزون كمستحمات سيزان (Cézanne). لقد كانت السيدة رينوار تشكو من أن اختيار الخادمات في منزلها كان يتمّ بحسب نسبة «التقاط بشرتهنّ للنور». إنه دون شك سبب شرعي للشكوى، ولكن ندعونا نقرّ بأن عُجز الخادمات لها مزايا أيضًا لا تعدّ. باختصار: من 1850 إلى 1914 تقريبًا، العجيزة تغتسل. ونعتقد أن الاستحمام هو همّها الوحيد. بعد ذلك اعتبر الجميع أن الأمر قد انتهى ولا فائدة من الإصرار عليه. عادت العجيزة إلى الفراش، الذي يبدو وكأنه كان منذ البداية وجهتها الحقيقية.

قبلة

يقول باتاي في (دموع إيروس) «إذا كانت العصور الوسطى قد صوّرت العري فلإظهار مدى فظاعته». في الواقع، عندما ننظر إلى لوحة «الحكم الأخير» لروجيير فان دير فايدن (Rogier van der Weyden) أو «سقوط العصاة» لديرك بوتس (Dirk Bouts)، نقف مندهشين أمام هذا الجرف من الأرداف المرميّة نيئة في الجحيم وربما أيضًا خائبين، إلّا إذا رأينا فيها عجيزة الخطيئة، العجيزة المحرّمة، الموعودة لجحيم الظلمات الأزلية. الأمر الذي يسمح لنا في الوقت نفسه بفهم هذه الجاذبية المتبادلة الغريبة للشيطان وللردف.

طالت النقاشات لمعرفة إذا كان للشيطان ردفان. في القرن الثالث عشر، في الوقت الذي كان يقدّم قفاه على اللوحات، على الكراسي الخشبية وتيجان العواميد في الكنائس، كان سيزاريوس دي هايسترباخ (Caesarius de Heisterbach) في كتابه الثالث «الحوار المعجزات» (Dialogus Miraculorum) يجعل الشياطين يقولون إنه ليس لهم مؤخرة عندما يتخذون شكل الإنسان، الأمر الذي يثير القلق خاصة أننا وجدنا أثرًا لعجيزته في منطقة موادون ـ لا ـ ريفيير (Moisdon-la-Rivière)، مركز قضاء اللوار ـ أتلانتيك وباعتباره قرد الله، ربما قد أراد بذلك تقليد المسيح الذي ترك الأثر نفسه أمام المذبح الرئيس في كاتدرائية رانس (Reims). لن نزجّ أنفسنا في مقارنة للمزايا المقارنة لهاتين العجيزتين، دعونا نقول فقط إن هذا التقليد

للشيطان من دون ردفين يفسّر، بحسب ديسموند موريس، أنه يكفي أن يكشف المرء عن ردفيه أمام الشيطان حتى يذكره بضعفه وإرغامه على غضّ النظر. هذه الخدعة استخدمها مرارًا وتكرارًا لوثر الذي كان يعتقد دائمًا أن الشيطان يعذّبه، وكان يأتيه أيضًا لإغرائه جنسيًا على شكل شيطانة، بأسلوب أكثر مهارة من صديقته العزيزة كاترينا فون بورا. كان يراه في كل مكان، في الفراش، في الصيد، وحتى في القرود، والعصافير والببغاءات التي كان أسياد ذلك العهد يهتمون بها. في عام 1532، يشير في أقوال «على الطاولة» جمعها جان أوريفير (Jean Aurifer): «هذه الليلة، الشيطان الذي كان يحادثني، اتهمني بالسرقة، وبأنني قد جرّدت البابا وعددًا من الرهبانيات من أملاكهم». ويضيف ديسموند موريس إنه في ألمانيا العصور الوسطى، خلال عاصفة رعدية عنيفة، في منتصف الليل، كان من الشائع إخراج الأرداف من الباب لإبعاد الصاعقة وقوى الشر.

وكان الجميع يقولون إن «المرايا هي المؤخرة الحقيقية للشيطان»، خاصة أن هذه الأداة كانت تدفع نحو الغرور والشهوانية والمفاخرة. تتأمل فينوس جسدها العاري في المرايا، وكان وحش نهاية العالم يقوم بذلك أيضًا، تمامًا مثل الجميلة الراكدة في «رواية لا روز» (Roman de la Rose). إن الظهور الأول للقفا الشيطاني في المرآة يعود إلى الكتاب الذي ألّفه الفارس لا تور لاندري (La Tour-Landry) لتعليم بناته في عام 1370. تظهر منقوشات لأولم (Ulm) (1483 و1485) لردفي الشيطان محمولة أمام الخاطئات تحيطهنّ ألسنة النار في الجحيم. وعند نحّات من أوغسبورغ (1498)، تنظر المرأة إلى وجهها في المرآة المحدّبة (والذي نسمّيه مرآة الساحرة) وترى ذنب وقفا شيطان صغير يتلوّى ويقوم بحركات في ظهرها. عند جيروم بوش (Jérôme Bosch) حديقة الملذات،

حوالى 1500)، تغطي مرايا من الفولاذ ردفي شخص قبيح إلى حدٍّ كبير يزحف تحت عرش ابليس، بينما تنهار امرأة ذات ساعدين متدليين ـ وضفدع بين نهديها ـ أمام هذه الصورة المعكّرة. وبالتالي، ليس من الممكن أن نشكّ بوجود مؤخرة الشيطان ولا بملعنة المرايا، خاصة أن الشيطان، بالمعنى الحقيقي للكلمة في الفرنسية، هو الذي «يقطع إلى قسمين». تغلّبت صورة الشيطان صاحب المؤخرة البارزة، وجميع محاكمات الشعوذة كانت تتخلّلها شهادات عن السعادة العارمة التي كان يشعر بها الشيطان عندما يظهر مؤخرته ويطالب بتحية المعجبين به لا سيما يوم السبت، حيث كانت مضاجعته مسألة ضرورية. ومن هنا نعلم أن مؤخرته مثل سائله المنوي ويده باردة.

من المؤكد أن هناك الكثير من العاطفة في قبلة المؤخرة، لأنها قبلة لا تُعطى إلا في الظلام: تدخل العينان في الجسد، يشدّهما هذا الثقب المظلم تمامًا. باختصار، إنها قبلة تعمي. وفي قبلة الساحرات، ربما يكون هذا الحب اللامتناهي هو ما يعمي. بالإضافة إلى ذلك، لا يمكن الخلط بين الفتحتين العليا والسفلى، الفتحة التي تأخذ (الفم) والفتحة التي تعيد (الشرج)، ولهذا السبب كانت قبلة الدبر مهينة. ولهذا السبب أصبح الشرج أكبر فزّاعة للكنيسة. لا يمكن للروح أن تعرّض نفسها للشبهة في مثل هذه القبلة، كما لم يكن من الممكن بالنسبة لها أن تلتقي المؤخرة في قبلة، الأمر الذي ساهم من دون شك، ونتيجة لذلك، في قدرتها الكبيرة على استقطاب النفوس القوية.

كيف كانت تسير الأمور؟ يُقال إن الشيطان كان يحمل الساحرات (والسحرة) على الاعتراف عن «خطايا العفّة» ويدعوهم إلى تقبيل شرجه أو القناع الذي كان يغطيه أحيانًا. ولكن إبليس يجب أيضًا أن تُقدّم له عذارى من الصبايا لزيادة عدد جنوده أو تدعيم جيوشه، وكانت شياطين السبت، كما يشير

سيلفان نيفيّون (Sylvain Nevillon)، «ينحنون باتجاه الذين كانوا يأتونهم بأولادهم، وكأنهم يشكرونهم، وكانوا يقبّلون الأولاد من مؤخراتهم». ثمّ يصبح القادمون الجدد مضطرين للتنازل عن مزايا العمادة والجنة، حيث كان الشيطان يختار لهم اسمًا جديدًا غالبًا ما يكون مضحكًا، وكان يضع إشارة خاصة، بكثير من الآلام أحيانًا، على عدد من أنحاء جسمهم، ولكنه كان يفضّل الأعضاء التناسلية، وهذا ما كان يطلق عليه علامة الشيطان.

وكما يشير بيار دي لانكر (Pierre de Lancre) (لوحة عدم الثبات، 1613) فإنه من أجل تجنّب العدالة وممثليها بشكل خاص، كان الشيطان يقوم بطباعة علامته عليهم في مناطق في غاية القذارة بحيث نرتعب من الذهاب للبحث عنها هناك: كما في أساس الرجل أو في طبيعة المرأة، أو كما هو طرفي مشوّه، في المكان الأنبل والأثمن الموجود في كل شخص: حيث يبدو مستحيلًا طباعته كالعيون والفم. لدرجة أن القضاة كانوا يبحثون عن هذه العلامات بسعادة بالغة بالمسبر، بعد حلق الشعر، في أكثر مناطق الجسد سرية. وكانت أية علامة تشير إلى تبادل جنسي معيّن تعرّض حاملها للموت وأدًا. وكانت الجريمة تحتسب مضاعفة ثلاث مرات لأن لها علاقة بالشعوذة والسحر واللواط والعلاقة مع الحيوانات، إذ إن الشيطان كان أحيانًا يتخذ في علاقاته شكل التيس.

إذًا، خلال أيام السبت، بحسب «الهيكزاميرون» (أيام التكوين الست) لأنطوان دي توركيمادا (l'Hexameron d'Antoine de Torquemada) وتقارير القضاة المختصين بمحاكمة أعمال السحر، كان الشياطين والنساء الحسناوات والنبلاء «يختلطون ببعضهم بعضًا بالمقلوب، ويرضون شهواتهم القذرة والفاسدة»، إذ لم يكن الشياطين يتردّدون في الطلب من

الإنسان هذه الرغبة الممنوعة التي تؤدي بهم مباشرة إلى الهلاك الأبدي وعذاب النار. كان الشيطان يعمل جهده أن لا يأخذ عذرية الفتيات تحت سن الثانية عشرة، وأن لا تحمل منه إلا النساء اللواتي يطالبن بذلك بإصرار. كان يفضل الاستمتاع بالنساء المتزوجات، لضبطهن بعد ذلك بالخيانة الزوجية، وإجبار الزوج في الوقت نفسه على المضاجعة حتى ينتج عن هذه المجامعة المؤلمة والمثلجة خيانة مزدوجة. كان ينكح أيضًا الفتيات الصغار من الخلف، وكان يحترم عذريتهنّ ويسعى لعدم تعريضهنّ لحمل ممكن: فكنّ يعدن من السبت عذارى لكن مضرّجات بالدماء. وتتحدّث غالبية الشهادات عن العذاب الذي يسبّبه عضو الشيطان الكبير والقاسي. بعض النساء ـ مثل فرانسواز فونتين في اعترافاتها في عام 1591 يتحدثن عن عضو «صلب مثل الحجر وشديد البرودة»، وغيرها مثل جانيت دابادي تشهد أن له «برش مثل السمك»، وأنه بطول شجرة جار الماء (أي حوالى 82.1 مترًا)، منتصبًا، و«لكنه يلفّه مثل الثعبان». ويضيف بيري دي ليمار إنَّ عضو الشيطان مصنوع من القرن، أو أنه على شكل قرن: ولهذا السبب فهو يجعل النساء يصرخن إلى هذا الحدّ». دي لانكر الذي كان يذكر هذه التصريحات، يجد من المناسب أن يضيف أن الساحرات يستخدمن مرهمًا لتسهيل دخول العضو الشيطاني الذي رأت فيه بعض العقول العملية شبيهًا للعضو الذكري المصنوع من الجلد أو الخشب أو المعدن. وقد رأى فيه ميشليه حقنة شرجية. أما القديس أغوسطينوس، فلم يرَ فيه إلّا مساعدًا مصقولًا نسبيًا وهذه الخشونة التي فيه هي التي تفسّر الجروح لطبيعة الساحرات ولأدبار الرجال.

ولكن العصور الوسطى (وصولًا إلى رابليه) عرفت أيضًا أرداف طرافة، برغم أنها إباحية هي أيضًا: وهذا ما عُرِف

بالردفة «الهزلية». في ذلك الوقت، كانت الكوميديا الشعبية (كما أظهر ميخائيل بختين) تتحدث بشكل أساس عن النتوءات، التشوهات، البثور وفتحات الجسم: العيون الجاحظة، الأنف، البطن، الفم المفتوح، العضو الذكري أو الدبر. إنها أساس لكل حركات اليد المستعملة للسباب، أو التحقير أو الممازحة. في الحفلات السوقية المتنقلة، كان الجسم يقفز ويتشقلب وتثير هذه الحركة ضحك الحضور، خاصة «عندما تصرّ المؤخرة على أن تأخذ مكان الرأس والرأس مكان المؤخرة». الكشف عن المؤخرة، كما تفعل عرّافة بانزوست أمام بانورج وأصدقائه (الكتاب الثالث، 17 ـ 18)، أو قبلة المؤخرة هي أمثلة شهيرة عن هذا النوع من الدعابات. تفيد السيرة أيضًا أن رابليه، عند استقبال البابا له، اقترح تقبيل رأس الباب بالمقلوب، شرط أن يكون مغسولًا جيدًا. في الكتاب الرابع، يعد مناصرو البابا باتباع هذه الطقوس عندما يستقبلهم هذا الأخير.

انظروا أيضًا إلى هذه الرواية التي عرفت باسم «بيرانجيه ذو المؤخرة الطويلة» (غارين، القرن الثالث عشر). في منطقة اللومباردي، تزوّج فارس من ابنة رجل نبيل وغني. أما هو فكان ابن «مرابٍ سيّئ، لكنه مطمورٍ بالأملاك». كيف تمّ هذا الزواج غير المتكافئ؟ كان الرجل النبيل مدينًا بالكثير من المال للمرابي لدرجة أنه لم يعد قادرًا على ردّ المبلغ له. لذا فقد اضطرّ إلى تزويج ابنته إلى ابن المرابي. بعد ذلك، سمّاه فارسًا بنفسه. عاش الزوجان الشابان عشر سنوات على هذه الحال، لكن الفارس ما لبث أن أظهر أنه كسول، متعجرف ونهِم (يحب بشكل خاص التارت والحلويات الساخنة)، وكانت أيضًا النذالة والجبن من أبرز صفاته. «كان يفضّل التعامل مع الفرشة أكثر من السيف والترس». أمام تعجرف

زوجها، اكتشفت الزوجة أنه لم يكن نبيلًا منذ ولادته. وذكّرته بخصائل عائلتها، فأجابها أنه يفوق عائلتها جرأة وجسارة ووعدها أن يبرهن لها عن ذلك.

في اليوم التالي، عند مطلع الفجر، طلب إحضار أسلحته الجديدة، امتطى جواده وذهب إلى غابة قريبة. هناك علّق الترس على الشجرة، أخذ سيفه وبدأ يضرب عليه بكل قوته. ثم أخذ رمحه وكسره إلى أربع قطع. وعاد حاملًا جزءًا من الرمح وربع الترس. وقفت زوجته مندهشة بينما هو يتكلّم ويتبجّح. ولأنه كان متأكدًا من نجاح حيلته، كرّر رحلته إلى الغابة. لكن زوجته انتبهت أنه لم يعد يوم بآثار ضرب أو جرح أو كدمة خلال مبارزاته. فقررت أن تتبعه وارتدت ثياب فارس مدرّع. خرجت مباشرة وراءه وظهرت بينما كان يضرب ترسه على سبيل ألف شيطان. عندما سمعت ورأت ما يكفيها، توجّهت بحصانها نحو زوجها وصرخت له: «يا أيها المولى، هل أنت مجنون لتقطّع غابتي هكذا؟ / لن يكون لي أي قيمة لو تمكّنتَ من الإفلات مني / قبل أن أقطّعك إربًا!». وقف مذعورًا. لم يعرف زوجته. «وقع الرمح من يده / فقد صوابه». وضعته أمام خيار صعب: «إما أن يتبارزا وإما أن يقبّل دبرها، في النصف وإلى جنب». في الحقيقة، لم يكن الخيار صعبًا وأخذ قراره بسرعة فائقة. نزلت المرأة عن الجواد ورفعت فستانها وقرفصت أمامه وقالت له: «يا سيّد، ضع وجهك هنا!».

تأمل الزوج فتحتي المؤخرة والفرج: «وبدا له أنهما يشكلان كلًّا». وقال لنفسه إنه لم يرَ مؤخرة بهذا الطول قبل الآن. «قبّله إذًا علامة المصالحة المهينة / مثل جبان لا يصلح لشيء / قريبًا جدًّا من الفتحةِ / تمامًا هنا».

تأمل الزوج في «تجويفة المؤخرة والفرج: بدا له أنه لم يرَ

أبدًا شرجًا بهذا الطول في حياته. بعد ذلك، قالت اسم «بيرانجيه ذو المؤخرة الطويلة» الذي يخجل منه جميع الجبناء. فقبَّله علامة على صلح مذلّ، / على غرار جبان عديم الشأن / قرب الثغرة، بل هنا بالتحديد». وبعد ذلك قالت له: بيرانجيه ذو المؤخرة الطويلة، يا من يخجل جميع الجبناء»، وعادت إلى منزلها. ولأنها تحتفظ برباطة جأشها في كل المناسبات، خلعت ملابسها ونادت أحد الفرسان «الذي كانت تحبّه وتعتبره غاليًا على قلبها» فقادته إلى غرفتها وقبّلته وضاجعته. لمّا عاد زوجها، رآها مع صديقه، فعلا صوته وراح يهدّدها. أجابته أن يذهب ويشتكي السيد «بيرانجيه ذو المؤخرة الطويلة» الذي يعرف كيف يُذلّه. أحسّ الزوج عندها أنه مهزوم تمامًا. أما المرأة التي لم تكن لا بلهاء ولا بشعة، فقد أصبحت تفعل كل ما تشاء. وبالملخص، يقول غارين، «عندما يكون الراعي هشًّا، يغوط الذئب على الصوف».

هنالك أيضًا قبلة أخرى، ربما تكون قبلة السلام. في «فبركة المرج»، يشير فرانسيس بونج (Francis Ponge) إلى أنه في المرج، يمكننا أحيانًا أن نلاحظ (وبتأثير من الهواء) تموّجة ناعمة واحدة، تشبه «نعم» موحّدة. فإن تموّج المرج هو نوع من الموافقة. نعم على ماذا؟ على الهواء، الأرض، والحياة، وثبات الجذور؟ نعم ربما للنوم، لأن انحناء المرج يدعو إلى النوم كما على وسادة. يعود جان جينيه (Jean Genêt) دائمًا إلى هذه الفكرة، إذ يعتبر أن مؤخرة عشاقه مكان مناسب للموت. في «شؤون الجنائز»، وبشأن مؤخرة باولو، «المغطاة بطبقة رقيقة من الشعر القصير الأشقر المجعد» حيث يفتش بلسانه أبعد ما يمكن، يشير: «أبحث، أحاول الدخول، أعضّ - أريد أن أمزّق عضلات الفجوة وأدخل، مثل فأر العذاب الشهير، مثل الفئران

في مجارير باريس، التي تأكل أجمل جنودي. وفجأة انقطع نفَسي، وانقلب رأسي وبقي لفترة من دون حركة، مستلقيًا على عجيزته كما على وسادة بيضاء». وبعد ذلك، ودائمًا في الإطار نفسه، لكن هذه المرة مع ديكارنين (Decarnin)، يقول: «استرخى لساني، ونسي أن يدخل أبعد، اختبأ رأسي في الشعر القصير المبلّل، ورأيت عين قابس تتزيّن بالورد والورق الأخضر لتصبح خميلة نيريّات رطبة، بإمكاني أن أدخلها زحفًا لأنام على العشب الأخضر، في الظل، وأموت».

المقطوعة الغزلية

مهما قلنا، ليس للعجيزة الكثير لتعمله في الحياة. فإنها لا تؤدي إلى استخدام كبير للفعل المتعدي. العجيزة تقبل فقط الفعل الضميري أو اللازم. ففي الواقع لا تريد شيئًا. ليس لها وجود كبير كفاعل. بل نجدها في غالبية الأحيان موصوفة في طريقة وجودها إن جاز القول. نتحدث بسهولة أكبر عن شكلها، حركتها، تحوّلها. باختصار، ليس للعجيزة إلّا تابعًا واحدًا ضروريًا، وهو النعت. وهذا النعت في الواقع لا يغيّر شيئًا في العجيزة، بل هو الذي يميّزها. فهو ينحتها، يعطيها شاعرية، هذا كل شيء. ومن المفهوم في هذه الظروف أن العجيزة تتطلّب الافتتان، والعشق، والحب الشديد، أو على العكس، السخرية المنتقمة والعمل الشرير. كما أننا نفهم أنها قد ارتبطت بنوع أدبي اشتهر كثيرًا حوالى 1535: «المقطوعة الغزلية».

وكانت المقطوعات الشعرية شائعة جدًّا في الأدب (الفرنسي) في النصف الأول من القرن السادس عشر. كان هذا النوع من المؤلفات يطال كل شيء. كتب كليمان مارو (Clément Marot) قصيدتين هزليتين قصيرتين، «الحلمة الجميلة» (Le Beau Tétin)، و«الحلمة القبيحة» (Le Laid Tétin)، والتي كان لها صيت ذائع حيث بدأ الشعراء في هذا العصر يمجّدون أجزاء مختلفة من جسد المرأة، حتى أنهم قطّعوه ومزقوه بلذة فائقة. يشير المصطلح blason في الأصل إلى الدرع. أما تعبير (procéder à un blason) فيعني بلغة

الشعارات، تجزئة القطع التي تشكّل الدرع. ولكن سرعان ما تمّ توسيع استخدام هذا التعبير لمجالات أخرى، حتى يصبح تفصيل الشخص أو الواقع وتجزئته لمدحه أو هجائه. ولأن طبيعة الدرع ذات شقين: «الدرع، يقول توماس سيبيّيه Thomas) Sébillet) فن الشعر الفرنسي، (1548) هو ثناء مستمر أو ذم متواصل (لوم) لما تقدّمه ليمجّد. لأنه من الممكن مديح الجميل كما القبيح، السيئ كما الجيّد». تحدثنا في بعض الأحيان عن المقطوعات الشعرية التي تنطوي على الثناء، وأطلقنا اسم المقطوعات المضادة على تلك التي تنطوي على اللوم المستهزىء والساخر، ولكن في الواقع إن هذا المقطوعات تلعب على الالتباس. إنها تشبه الى حد كبير السفسطة وبالتالي فإن قيمتها تكمن في الشكل: سواء كان فلسفيًا أو شعبيًا. كما يمكن لهذا النوع من المقطوعات أن يتضمّن المديح أو الذم، أو ربما الاثنين معًا. إن الكائن الموصوف ليس سوى ذريعة: إن براعة المؤلّف الفنية وامتلاكه لبراعة المفارقة أمر أساس. أظهر مارو أن الجسم البشري يوحي بالعشق بقدر ما يوحي بالانتقاد، وخاصة أن التفصيل وحده يمكن أن يجذب الرغبة ويحدّدها.

بعد «قضية الخزائن» (أكتوبر/تشرين الأول 1534)، نفى مارو نفسه إلى فيرارا، إلى بلاط الدوقة رينيه، وعلى نموذج «السترامبوتيين الإيطاليين»[1] وكذلك مختارات من قصائد الهجاء اليونانية، قدّم مقطوعة «الحلمة الجميلة». ولاقى هذا النوع من القصائد شغفًا كبيرًا، سواء في البلاط الإيطالي، أم في بلاط فرانسوا الأول. وبدأ وصف المرأة من أطراف شعرها حتى أصابع قدميها. الساق، والتنهّد، والدمعة، وإصبع القدم، اللسان

(1) الذين كانوا يسترسلون في الوصف إلى حدّ الوقاحة والمجون.

أو الركبة... تمّ رصد جميع أجزاء الأنوثة بدقة. وأستورغ دي بوليو (Eustorg de Beaulieu) هو من قام بتأليف مقطوعة صغيرة لطيفة عن المؤخرة.

«يا مؤخرة المرأة / يا مؤخرة الفتاة / مؤخرة ممتلئة، مؤخرة متناسبة / يحيطها حاجز من الوبر المجعد / حيث تقف دائمًا مغلق الفم / عندما ترى أنه يجب عليك أن تفعل شيئًا آخر / مؤخرة متماسكة جدًا، مؤخرة مستديرة، مؤخرة لطيفة / هي من يقف في وجه رفيقك في كثير من الأحيان / ترتعش عندما نقبّل الحبيبة / لإكمال اللعبة على أفضل نحو». الخ.

لقد نشرت القصيدة في عام 1537. ولكن في نهاية حياته، أعلن استورغ دي بوليو، الذي أصبح كاهنًا، توبته، ولام نفسه عازف الأرغن الشهواني القديم كثيرًا على تأليف هذه المقطوعات الماجنة، وتكفيرًا عن ذلك، أصدر في عام 1546 «مؤلفة روحانية في مدح جسد يسوع المسيح المترفّع» التي فقدت بالفعل الكثير من شهوانيتها. وتبقى الحقيقة، أنه أمام نجاح هذا النوع، أصدر مارو مباشرة فكرة القصيدة ـ المضادة. فكتب «الحلمة القبيحة»، لكنه أثار الاشمئزاز. في الحقيقة، معظم القصائد ـ المضادة التي نُشرت بعد ذلك[1] أصبحنا اليوم نعرف أنها تعود للمؤلف شارل دو لا هويتري (Charles de la Hueterie).

نادرة هي المراحل، إن وجدت، يذكر باسكال كينيار، التي حدّدت بالتفصيل وبهذه الدقة ما هو الجسد المثالي للمرأة الذي يثير رغباتهم ويعذّبها؛ نادرة أيضًا هي الفترات التي أعلن فيها الشعراء بهذه الصراحة عما يزعجهم في جسد المرأة. ماذا

(1) بما فيها القصيدة المضادة عن المؤخرة.

عن جمال المرأة في عصر النهضة؟ وفي هذا الصدد، ما هي المعايير الجمالية المثالية للأرداف؟ وبالتالي، فإن الجمال في تلك المرحلة كان يعبّر عنه اللون والصلابة. الخد مثلًا يجب أن يكون أبيض مثل المرمر، أو «أسمر فاتحًا»، لا شاحبًا أو لا داكنًا، ومحمرًا بلطف كما زهرة الدراق، من دون أي احمرار زائد أو زينة، مدوّرًا ويتدلّى نحو الفم، صلبًا وممتلئًا، لا سمينًا ولا مترهّلًا. وإذا كنت أشدّد على الخد، فذلك لأنه غالبًا ما يعطي صورة عن الأرداف، والعكس بالعكس. كل شيء يجب أن يكون «ممتلئًا» كما كان يقال. الثغر، على سبيل المثال، هو دائمًا صغير، مرجاني أو عقيقي اللون، باسم، أما الشفاه فهي ممتلئة، سميكة، وطرية. النهد، سيكون صلبًا، أبيض أو زهري اللون، كرة صغيرة من العاج على أعلاها حبة صغيرة من الفراولة أو الكرز الحلوة والشامخة. وتكون المسافة بين الثديين واسعة وعريضة والعجيزة «مرفوعة»، جلدتها ناعمة المظهر والملمس، وهي واسعة بيضاء بدون تجاعيد، ممتلئة، متينة وصلبة مثل الرخام، يزّينها خيط من الحرير الفضي». يجب أن تكون غالبية أعضاء جسم المرأة بيضاء، مصقولة، صلبة، جميلة وغير مقيدة. وهذا مثال للصلابة والليونة. من الواضح أن المرأة في عصر النهضة ليست مثالًا للسلاسة، بل يبدو وكأن لديها مظهر «الحليب المطبوخ» الذي يتميز به الجمال الإيطالي. الخدان، والثديان والردفان أو، بعبارة أخرى كل النتوءات عند المرأة، يجب أن يكون فيها شيء من الصلابة والامتلاء، ما يغري بلمسها. إنها امرأة في غاية الصبا، ذات بطن مدوّر وأرداف مرنة، باختصار إنها امرأة تتمتع بكامل غموض الصبا .

في الواقع، السؤال الذي يُطرح على جميع الذين تغنّوا

بالردف[1]، هو كيفية التعامل معه. لأن الردف ليس مجرّد شيء حميم، إنما أيضًا شيء فار، هارب غير مستقر، مثل الزئبق. لم يكن من السهل بالنسبة لساد أن يتحدث عن جمال الأرداف. نحن نلتمس أنه يجهد، ويكرّر نفسه ويتلعثم. في الحقيقة، ليست الأرداف بالنسبة له جانبًا من جوانب الحب فقط، ولكنها وجه من وجوه العبادة، فهو يركع أمام هذه المؤخرة اللطيفة، يقبّلها، يلمسها، يفتحها وينتشي أمامها. كيف توصف النشوة؟ نشوة مؤخرة رائعة؟ نشوة الشرج الأكثر شهوانية؟ لم يجد ساد جوابًا لذلك. يرى الراهب «سيفيرينو» مثلًا لجوستين «تفوقًا غالبًا في شكل الأرداف، وحرارةً، وضيقًا لا يوصف في الشرج. هذا هو كمال الردف الذي لا يوصف. وكحد أقصى، يمكن أن نحفظ منه ثلاث سمات: لا بدّ أن يكون أبيض ومنحوتًا، وأحيانًا نرى احمرارًا طفيفًا لم يكن موجودًا من قبل، يجب أن يكون نشيطًا، مدوّرًا وممتلئًا، صلبًا وجميل الشكل. أما بالنسبة «الفتحة الشرج»، فهو يتحدث عنها في كثير من الأحيان وكأنها حبة فراولة، حفرة مزهّرة أو وردة صغيرة، وهو وصف لطيف ولكنه غامض. في الواقع، ليست فوضى الحواس التي تثير الاضطراب عند ساد وتجعله لا يعرف ماذا يقول، إنها مجرد الجمال، إذ إن الجمال ـ حتى ولو كان جمال مؤخرة ـ هو دائمًا باهت. والمديح دائمًا نوع ساذج.

بالمقابل، فهو يبدو أكثر ابتهاجًا في وصف البشاعة، سواء أكانت الأرداف المتدليّة والطرّية للخليعين، التي أرهقتها الرذيلة، أو المؤخرات القبيحة والمترهلة للقوادات المتقدمات

(1) لأن هذا النوع من القصائد، بطبيعة الحال، شكّل حالة في تاريخ الأدب.

في السن، لأنه من الممكن إذبال المؤخرة لمجرد الرغبة بالتمتع بسقوطها. مؤخرة صلبة بسبب كثرة التعرض لها، مؤخرة قديمة من الجلود المغلية، خرقة قذرة عائمة، مؤخرة ممزقة تبدو أقرب إلى ورق رخامي، مؤخرة مغطاة بالجروح، مؤخرة يتآكلها التقيّح، مؤخرة لينة بشكل هائل لدرجة أنه من الممكن لفّ جلدتها حول العصا، مؤخرة قديمة متجعّدة، فوهة بركان، قمرية حقيقية للراحة، سافلة شائنة: تجد المؤخرة أوجّها في الحقارة وعظمتها في العار.

في «أعماله الحرة» (Œuvres Libres)، يصف فيرلين نفسه على أنه متأثر بالأرداف ويقول إنها قد غلبته. ويعود إليها عدة مرات، بصدمة واضحة أمام أرداف «جميلة مجيدة / غاضبة عنفية / في عناق الشباب الفرح» (الفتيات)، أو «هذا الشيء الصغير، اللطيف الحلو / الذي يغطيه بالكاد ظل من الذهب المرهف / الذي يفتح عظمته / أمام رغبتي المكتومة والصامتة» (النساء). لكنه مرهق تحت وطأة سلطة المؤخرة، التي يقول إنه خاضع دائم لها، بوقاحتها الهائلة، وانتصار الجسد. هذا الاستسلام ينطبق بالنسبة لمؤخرة الإناث والذكور، بالرغم من أنه أقسم الأيمان المغلّظة بأنّ إحداهما أفضل ألف مرة من الأخرى (والعكس بالعكس). والواقع أن الأجيال القادمة سوف تذكر قبل كل شيء أنه غيّر الكثير في المنظور إلى ثقب المؤخرة (التي ليست أقل الابتكارات الشعرية)، لا سيما أن فيرلين يدفن وجهه في هذه المؤخرة. في جوف أكثر جوفات الجسد، يبحث عن الروائح المخمرة، مثل المياه الراكدة التي سخّنتها الشمس. إنه يندفع في كمين الظلام ونكهات الفلفل. يقول «لقد انتهيت، لقد غلبتني / لم يعد لديّ إلا مؤخرتك السمينة / الذي لطالما عرف ممارسة الجنس، واللحس والشم...» (النساء). إنه يغرق

في هذا العرق الخاص / سواء كانت رائحته جيدة أم لا / رائحة الحليب المنوي، الرطبة، وفتحة الشرج. أما اللسان فيتحسس ويتمتم في الثقب الخارق، ويسكر من هذه «الرائحة الفاسدة والطازجة، مثل التفاح»، ويصبح فرحًا، سعيدًا، ومولعًا.

لكن القبلة (التي أطلعنا عليها بروست) هي دائمًا مخيبة للآمال. لدرجة أن المؤخرة تظهر بالنسبة للبعض بسرعة الشبح. ووصف المؤخرات الشبحية هو عملية معقدة. ويضيف بتريك غرينفيل (جنة العواصف) أن هذه المؤخزة أكبر، وتلك لطيفة ورقيقة، صفراء، وأخرى لها غميزات جميلة وهي وردية اللون، خداها مدوّران، وهي متصدعة بفخر، مجعدة بتواضع... لا يمكن استخلاص أي شيء حقيقي من هذه الكلمات». ما العمل؟ يخرج غرينفيل من مستنقع خط المؤخرة، ولوصف مؤخرة مو يلجأ إلى مصادفة الكسوف. والواقع أن لديه فرصة لرؤيتها يومًا، بسرعة فائقة، في الحمام. لقد أغلقت الباب فورًا لأن مو يمكن أن تدخل في نوبة من الغضب إذا عرفت أن أحدًا ينظر إليها، يأخذها، يضيعها». ولكن هذه اللمحة تسمح له برؤية مؤخرة مو على أنها بقعة من اللون. «إنه أبيض ـ رمادي. اللون مهم إلى أقصى حدّ. أبيض مكسور اللون. الأبيض الناصع هو الأهم، ولكن الأبيض الشاحب إلى حدّ ما يجعل الجسد أكثر شهوانية، تتسرّب إليه رغبة رمادية. يبدو مثل الثلج، ولكنه ثلج يتلاشى بصورة تدريجية مثل رعشة برد رمادية اللون تنتاب كل أنحاء الجسد». في النهاية، إن المقطوعة الوصفية للموخرة ليست عملية جراحية وثنية، بقدر ما هي تقنية غير متقنة تمكننا من أن نفهم واقع المؤخرة، وتخفّف من الألم الذي ينتابنا لعدم تمكننا من عناقها.

الماخور

عندما استقرّ تولوز لوتريك (Toulouse Lautrec) في مونمارتر في عام 1882، لم يكن قد تعدّى الثامنة عشرة من العمر، وكان قد لُقِّب بـ «المستبد الصغير» الذي كان يجرّ وراءه أصدقاءه، وعلى رأسهم صديقه إميل برنار، لتذوق كل ما يمكن تذوّقه. الراقصات بالتنانير الحمراء والصفراء يرقصن الكدريل في الاليزيه مونمارتر: النهِمة، نانا الجندب، وشبكة الصرف التي تضحك ضحكة واسعة تظهر أسنانها المتباعدة أو روزا الزهرة التي ستصبح نموذجه المفضل وتنقل إليه داء الجدري. وبعد ذلك يذهب لرؤية غيرها من النساء، «نساء البيوت»، كما كان يُقال. ونحن نعرف «أولمبيا ونانا» لمانيه (Manet). لقد كشف لنا ديغا (Degas)، أيضًا، في حوالى عام 1879، كشف لنا بلمحة سريعة عن ظل الزبائن أمام الفتيات العاريات. ولكن لوتريك كان الوحيد الذي استقر في عام 1893، في أحد بيوت الضفة اليمنى، شارع المولان، حيث كان الجميع يناديه «السيد هنري». وكان يقول «أسمع دائمًا كلمة ماخور. ماذا في ذلك! ليس هناك أي مكان آخر في العالم أشعر فيه أنني في المنزل».

في التسعينيات، كان لا يزال هناك ما لا يزيد عن ستين بيتًا من مئتين كانوا مسجلين في عام 1856 في باريس. إنها مرحلة تراجع بيوت البغاء. وقد يتوقع المرء بسذاجة أنه إذا كان هناك مكان في العالم يمكنه مشاهدة الأرداف فيه، فها هو، ولكن ليس على الإطلاق. فالعجيزة عند لوتريك ليست فاضحة.

هذا لا يعني أن الفتيات يحذرن وجوده، بل إنهن يرذنه كثيرًا، ولا يُعِرنه أي انتباه. إنه يراهنّ يرفعن تنانيرهن، أو يرى اثنتين منهن في السرير في قبلة شرهة، أو يراهما مختبئتين تحت البطانيات، وجهاهما متجهان نحو بعضها بعضًا، متعانقتين في سبات عميق، لأن السحاق قد دخل في العادات، وخاصة بعد سنوات من الوجود في البيت. ما يحبّه فيهن، على وجه التحديد، هو هذا الجانب العاطفي والضائع. وهن لا تختبئن، لكنهن أيضًا لا تظهرن على العلن. تمرّ الفتيات. بين بابين، وبين مرآتين، وبين غرفة الجلوس وغرفة النوم، وبين فلان وفلان. وتتمددن على الأرائك، ويختفين بضحكات نساء صاخبة، يلعبن الورق، يقتلن الملل. لا يظهرهن أبدًا لوتريك (كما سوف يظهرهن براساي (Brassaï) في الثلاثينيات) مع الزبون في الغرفة. في غرفة النوم، فهي وحدها أو مع امرأة أخرى. أحيانًا تسمحن أن يراهن المرء عاريات، من الأمام كما من الخلف، ولكنهن من الخلف أكثر إثارة للمشاعر، وذلك لأنهن في ذلك الوقت ينظرن إلى أنفسهن في المرآة. يرسمهن لوتريك بالخفاء، وبسرعة كبيرة. كان لديه قلم حاد. وبما أنه يحب النساء ذوات الشعر الأحمر والبشرة البيضاء، كان يرسم جميع نساء لوحاته على هذا النحو.

العجيزة الداعرة، هي العجيزة التي يُدفع ثمنها. العجيزة المتباطئة، العجيزة المتعبة. يراها لوتريك أحيانًا عرجاء، ولكن لا يظهرها أبدًا متضخمة أو خاملة كما هو الحال مع روو (Rouault). هي تحتفظ دائمًا بشيء من الرشاقة والنشاط. إنها العجيزة التي لم يعد لديها ما تخسره، نشعر أنها لا تكترث، هي كما هي وكما يمكننا أن نرسمها. قيل إن «لوتريك يرسم أوساط اللذة بألوان الحفرة» في «الرقص في المولان روج». كان يُعامل

وكأنه «غويا بنات البغاء»، وجرى الحديث عن الفاسقات ذوات الأجساد المجبّسة، مومسات ماجنات على الأرائك الحمراء»، وقد رأينا «المنكر حتى في اللون، إنه لون ذكوري قوي وحار». هذه المرأة العارية أمام المرآة (1897)، مثلًا، التي احتفظت بجواربها وتركت قميصها أرضًا، هي أبعد ما تكون عن انتصار المنكر. والجسد هو في أوج مجده، المؤخرة ممتلئة، النهدان كاملان، لكن امرأة تنظر لنفسها طوال هذا الوقت لا يمكنها إلّا أن تصل إلى بعض الاستنتاجات. والنتائج هي نفسها على الدوام: الجسد رائع، هو مثال للجمال لكن الموت بدأ يتغلغل فيه. كما كان يقول كوكتو، على كل صورة لامرأة جميلة، نرى الموت يعمل مثل النحل في عش من الزجاج. وبطبيعة الحال، إنها ترى ذلك أيضًا.

نتساءل لماذا، في المقابل رسم لوتريك «المرأة الحمراء الشعر العارية المقرفصة». من الواضح أنها في هذه الوضعية ليرسمها. في ألوان محروقة، عابسة، يبتلعها لوتريك في كرة عجيزتها التي لا يمكن إنكارها. إنها لطيفة، تجلس على السرير على يديها وقدميها، مع الحرص على وضع قطعة من القماش تحتها. تبالغ حتى في حني ظهرها، للمبالغة في مظهر التهرّب المنقطع. ولكن هذا لم يعد له علاقة بفتاة ضائعة في أحلام اليقظة. وهو المشدوه! الموضوع الحقيقي لهذه اللوحة هو الحورية وحنف القدم. درب التبانة في نظارة الأعرج.

آكلُ لحم البشر

كيف تُمضغ الردف؟

أو كيف توهِم بأنك تقوم بذلك؟ الأمر بسيط، يكفي استشارة اللغة السوقية. ونحن نلاحظ أن العجيزة تتماشى بشكل جيد مع الفواكه[1]، أو الخبز[2]. هناك استثناء وحيد للبيض الذي مثّل الإست (1884)، فقط في التعبير المستخدم l'avoir dans l'oeuf والذي يعني أنه تعرض للغش. في الواقع، إن الحلويات التي تمثل بشكل أفضل المثال الأعلى للردف، هي الكعكة السويدية، التي تسمى أيضًا كعكة الأميرة (gâteau princesse) الذي يضمّ جميع المكونات التالية: كعكة إسفنجية، قشدة الحليب ومعجون التفاح، الشكل نصف كروي مغلف بعجينة اللوز ومغطّى بالسكر. هذا الفخذ اللين والخفيف يمكن تقطيعه الى شرائح كبيرة حيث تتناوب الطبقات البيضاء والصفراء والحمراء. وهي تتماشى بشكل طبيعي مع النبيذ الأبيض الجاف، مثل السوفينيون (Sauvignon).

بأقصى حدّ من اللامبالاة، ومظهره الساخر المتستّر، اخترع رولان توبور (Roland Topor) من الصفر مطبخًا هائلًا لآكلي لحوم البشر، انطلاقًا من المبدأ الجدير بالاحترام أن

(1) الجوز والكرز والبطيخ، على سبيل المثال.

(2) البريوش والكرواسون وأنواع الخبز الصغيرة.

«الإنسان هو خير غذاء للإنسان». من بين أطباق كبير الطهاة، الخصية المقشّرة («يجب تقديمها على شعلة الغاز حتى تتفجّر الجلدة»)، وسيقان الفتيات المقلية بالزبدة، («إنها وجبة مرحة للتذوّق بين الأصدقاء»)، وجنتا الطاهي بهريس الحميض، الحز بالزبدة السوداء التي رشّت فوقها كمية جيدة من الخل الساخن، دم المرأة باللحم المقدد، الحساء ببقايا القزم، القضيب المقلي بالزيت، حساء الشفاه الطازجة أو أيضًا الحيوان المنوي في طبق. ونأسف أنه لم يفرد أي وصفة للأرداف. تجدر الاشارة إلى أن يابانيًا تولّى الأمر بعد ذلك، على حساب امرأة هولندية.

كان دالي (Dali) يقول: «فلسفيًا، الطريقة الوحيدة لمعرفة الشيء هي بأكله». وكان يضيف: «لقد قلت دومًا إنه إذا توفيت غالا، وأصبحت فجأة صغيرة مثل حبة الزيتون، لأكلتها». ربما هذا ما يمكن تسميته الرؤية الغولية للردف. ونشير إلى أن مينسكي (Minski)، المتوحد في جبال الأبنين (Apennin)، في «قصة جولييت» لساد، كان ينعت نفسه بأنه وحش تقيأت به الطبيعة: «لدي من العمر خمسة وأربعون عامًا، قدراتي الشهوانية تصل إلى حد أنني لا أنام قبل التفريغ عشر مرات. صحيح أن الكمية الهائلة من اللحم البشري التي آكلها تسهم بشكل كبير في زيادة كمية السائل المنوي وسماكته. كل من يحاول هذه الخطة سوف تتضاعف قدراته الشهوانية ثلاث مرات، بغض النظر عن القوة، والصحة، والنضارة التي يحافظ عليها هذا الطعام. على وجه التحديد، فإن القدرة على مضاعفة شهيته النهمة بفائض من الشهوة، على تحويل الجسد الدموي الى سائل منوي سميك لا تخصّ سوى الغول، الذي يأتي اسمه من ألوهية جهنمية، أوركوس، وهو ما يعني أيضًا عالم الجحيم والموت.

إنها إذًا لطبخة جهنمية هائلة وجبة «الأفخاذ المقلية». في

11 يونيو/حزيران 1981، قتل إيسي ساجاوا طالبة هولندية في باريس بعيار ناري في الرأس، واغتصبها وقطعها إلى قطع صغيرة، قبل أن يأكل قطعًا مختلفة منها نيّئة وأن يأكل بعضها الآخر بعد طهيه في المقلاة. اعتُبر مجنونًا وتمّ سجنه، ثمّ تمّ ترحيله وتسليمه إلى عائلته في طوكيو. منذ ذلك الوقت، إنه يرسم. على سبيل المثال، هذه اللوحة التي تمثل أفخاذ امرأة حليبية وجميلة القالب، موضوعة في طبق، مع شوكة وسكين في إحدى زوايا اللوحة («لوحة مستوحاة من الحركة الفنية الدادية»). في نيسان/أبريل 1986، قال لصحافي إنه مباشرة بعد أن قتل الفتاة، كان يريد أن يأكل فخذها. «أنا أخاف من الدم بشكل رهيب. لهذا السبب، فضلت أن آكل الفخذ الأيمن، لأن القلب على الجهة اليسرى، أليس كذلك، والقلب هو مركز الدم. لذلك بدأت بالفخذ الأيمن. عضضت في المكان الأكثر شهوانية. لكني لم أستطع انتزاع قطعة. آلمني فكاي من كثرة المحاولة. فذهبت وأحضرت سكينًا من المطبخ. بدأت أولًا بسكين للفاكهة، وحاولت أن أشك الفخذ. لم أتخيل قط أن جلد الإنسان يمكن أن يكون قاسيًا إلى هذا الحد. ثم أخذت سكينًا أطول، سكين اللحوم، وتمكنت من إدخاله. حاولت أن أقصّ قطعة صغيرة، ولكن لم يكن هناك دم على الإطلاق. إلّا أنني قد رأيت أشياء صفراء. مثل عرانيس الذرة. كنت مندهشًا حقًّا، لأنني اعتقدت أنه عند قطع الفخذ يظهر اللحم على الفور. لا على الإطلاق، إنها حقًّا دهون. سميكة جدًّا. قطعت، قطعت ولم أجد لحمًا. وأخيرًا بعد أن نزعت تقريبًا كل شيء، وجدت أشياء حمراء وأكلت. بما أنها كانت جيدة وزكية جدًّا، أكلت منها كمية كبيرة. يجب أن أقول إن الأفخاذ هي الجزء الأكثر جاذبية في جسد المرأة.

«أكل اللحم هو تعبير أكثر اكتمالًا عن الحب. أردت أن أشعر بوجودها. أن أتذوق نكهتها. داخل جلدها، لحمها. قررت أن أتذوق الثديين. بعد تقطيعهما وقلبهما، اكتشفت أنه لا يوجد لحم هنا أيضًا. دهون فقط. أردت أن أعرف طعمها وقررت طهيها بالمقلاة. كانت مترهلة تمامًا، ولكن عندما أشعلت النار، عاد الثدي وانتفخ وظهرت الحلمة. عاد له مظهر ثدي فتاة صبية. تمامًا مثلما لو أنها كانت لا تزال على قيد الحياة، أو أنها تتنفس. وعمدت عندها إلى تقطيع الأفخاذ بشكل أكمل لطهيها في المقلاة. لقد انتزعت الجلد وشويت بعض القطع منها. ثم أردت أن أتذوق طعم فرج رينيه. قطعته، حاولت أن أعضّه، ولكن الرائحة كانت قوية لدرجة أنني لم أستطع. اضطررت إلى طهيه. حاولت بعد ذلك في فتحة الشرج. كان مضغه صعبًا جدًّا، لذا رميته في سلة المهملات. في ذلك اليوم، أكلت أيضًا القليل من شفتيها، وطرفًا من أنفها. كما أنني أيضًا مارست الحب بيدها».

في كتاب سيرته الذاتية بعنوان «في الضباب»، أوضح ساجاوا أن الأفخاذ ذابت في فمه مثل لحم التونة.

عملية جراحية

بعض الأرداف تبقى شابة لفترة أطول. كما لو أنها لا تشيخ بالوتيرة ذاتها التي تتعاقب فيها الظروف في حياة الإنسان: المنحنى ما زال جميلًا، والفخذان أيضًا، ولكن البطن يفسد المشهد. من الخلف، يمكن أن تستمر الجاذبية بسبب النتوء المركزي للقفا والوصلة بين الردفين والفخذين، وهذه الثنية الردفية تشبه الابتسامة في ركن الفم. هناك أرداف مسنة، لكنها لا تزال طرية، بيضاء جدًّا، كما لو أنك تتصورها من تحت غطاء الراهبات، أرداف في غاية الدسامة والجمال، الأمر الذي يفسر لماذا يهتم بعض الناس بالأرداف أكثر من اهتمامهم بالوجه. أما بعضهم الآخر فيجدون في ذلك تفسيرًا لتعدد الزوجات لدى بعض الشعوب.

في بعض الأحيان، قد يحصل أن تقع الجلدة مثل الغطاء، مثل كيس قديم، أن تبدو مترهلة ومحطّمة للمعنويات أو، على العكس، عجينية ومثقلة بالدهون. كيف يتمّ تصحيح تشوهات العجيزة المرتخية أو المتورّمة؟ الأمر بسيط جدًّا، يقتصر على الترميم. بعض النساء يخشين على منحنى المؤخرة، ويعدْنَ صقلها باعتبارها كبيرة جدًّا، وذلك بفضل تقنية شفط الدهون. وهي تقنية تقضي بإزالة الدهون العميقة عبر الشفط بأنابيب رفيعة. معظم الذين يلجأون إلى هذه التقنية للوصول إلى مؤخرة بمستوى الأحلام التي يطمحون إليها هم من النساء، ولكن الأمر لا يقتصر عليهن فقط. عبر هذه التقنية، يمكن التقليل من الحجم

العام للأرداف والمؤخرة أو أجزاء معينة فقط: لكن الأصعب هو تنحيفها مع الإبقاء على منحنياتها. ولكن إذا كان هذا الأسلوب يسمح بتصحيح الأرداف المنحنية جدًّا بسبب تقوّس مفرط أو زيادة في الدهون، فإنه لا يصلح على الإطلاق للأرداف المسطحة أو الرخوة. وهنا يمكن اللجوء إلى الأرداف الاصطناعية، من السيليكون الصلب الذي غالبًا ما يترك ندوبًا، أو إلى حقن الدهون بالإبرة، الأمر الذي يذكّرنا بكيفية حشو روسيني المعكرونة بكبد الإوز. هذا ما يسميه الدكتور بيار فورنييه رفع أو شدّ الأرداف (fesse-lift). والعيب الوحيد لهذه الطريقة: أن الدهون تذوب، ولا يبقى منها بعد مدة طويلة إلّا 25 % فقط. ومن هنا يجب اللجوء إلى تضخيم لاحق، كل سنتين أو ثلاث سنوات لإعادة الصحة التي تستحقها الأرداف.

إن الأرداف التي تخضع لمشرط الطبيب ليست بمنأى عن الحوادث المؤسفة. وتبدو تقنية السيليكون من التقنيات الأكثر حساسية، وبعض النساء، عندما جلسن، رأين فجأة الأرداف تهجر إلى الأفخاذ. كان لديهن، بدلًا من الأرداف، أوراك مزعجة جدًّا. هذا هو ما يسمى في المصطلحات الطبية «هجرة السيليكون» أو بشكل أبسط تدفق الأرداف. هذا الأمر مزعج، ذلك لأن شكل الأرداف ما زال كما هو، لكنه في مكان غير الذي كان متوقعًا. للتغلب على هذه العيوب، فإن النساء اليابانيات اللواتي تمّ تفصيلهن بحسب النموذج الأنبوبي، يلجأن إلى تبطين حمالات الثديين وسراويلهنّ مما يعطيهن الشعور أنه بإمكانهن وضع الأرداف والثديين كل صباح. سواء أكانت في داخل الجسد أو خارجه، فإن الرمامة[1] تسمح للأرداف أن

---

(1) ما يرمّم به المكان المراد إبرازه (حشوة السيليكون).

تزدهر في وقت متأخر. وهذا يثبت أن الأمور تختلف داخل جسم الإنسان، إذ لا يموت كل شيء في الوقت نفسه، كما أنه لا يولد كل شيء في الوقت نفسه أيضًا. ومع ذلك، لا يمكن استخراج الأرداف مثل القلب أو الكلى وزرعها في جسم آخر. أردافنا ملكٌ لنا، لن نجدها في مكان آخر. إنها حليفة لنا. صحيح أنها ليست ثابتة تمامًا، ولكن هل يمكننا أن نتّهمها ببعض الجنح، وهي بهذا اللطف، وهذا التفهّم وهذه الليونة؟

المنحنيات

كان ماتيس يقول لدوبري (Dubreuil)، أحد طلابه: إن «أي شكل من أشكال جسم الإنسان هو منحنى، ولا نجد أية خطوط مقعّرة». ويلاحظ جيلبير لاسكو (حلقات وعُقَد) أنه بهذا القول نكون قد نسينا وجود الإبط، الغمّازات، الأذنين، فتحة الفرج عند المرأة، ومنحني بعض الأشكال الخ... كما نكون قد نسينا أن الردف البارز جدًّا ينطوي على التقعّر في الخاصرة. العجيزة، في الواقع، تتألف من قوسين متعاكسين: كلما انحنى العمود الفقري، كلما برزت العجيزة. ومثلما كان يقول كورنيّ (Corneille)«: تتزايد الرغبة عندما تنحسر الوقائع» (Polyeucte). باختصار، إننا نعتقد بسعادة الخط المنحني ونريد أن نجدها في كل مكان. ولكن ما نبحث عنه في الخط المنحني هو المرأة في معظم الأحيان.

ولذلك، فنحن بالتأكيد بحاجة إلى كل العبقرية الحسابية الممكنة لاكتشافِ ما في الردف يعادل لوحة لموندريان. وهذا تعريف غير متوقع للردف بالخط المستقيم: «إن الجزء الخلفي من جسم الإنسان الذي يقع بين خطّين وهميين موازيين للأرض عندما يقف الشخص ـ الأول من هذين الخطين، أو «الخط العلوي» يقع في أعلى نقطة لانفصال الكتل السمينة (وهذا يعني، الانتفاخات التي تشكّلها العضلات من الجزء الخلفي للفخذ إلى الجزء الخلفي من الساق)، والخط الثاني، أو «الخط السفلي»، الذي يقع في أدنى نقطة مرئية من الانفصال

أو أدنى نقطة في منحنى النتوء اللحمي - بين الخطوط الوهمية الواقعة على كل جانب من الجسم، وخطوط عمودية بالنسبة للأرض والخطوط الأفقية المذكورة أعلاه، وقد تمّ رسم الخطوط العمودية انطلاقًا من النقطة التي تصل كل كتلة بالجزء الخارجي من كل ساق». وقد اعتقد بعض المهرجين، بحسن نية، أنه بإمكانهم التوصّل إلى بعض الاستنتاجات عن أرداف نجوم السينما، التي تخضع لثلاثة معادلات: المربع، والمستطيل الأفقي والمستطيل العمودي. فالمربّع الذي يمكن أن تقع فيه الدائرة الكاملة هو مثال الجمال الكلاسيكي (لويز بروكس، مارلين مونرو)، والمستطيل العمودي الذي يشكّل إطارًا للأرداف على شكل الكوسا أو المعوجّة، وهي أرداف رائعة الجمال على الرغم من أنها تصبح ثقيلة بسرعة هائلة (ماي وست، جين مانسفيلد، جان مورو، بياتريس دال)، وأخيرًا يشير المستطيل الأفقي إلى أرداف الفتاة الصغيرة جدًّا أو من النوع الرياضي (بريجيت باردو، جولييت بينوش)، وهذا النوع الأخير هو الأقل شيوعًا من بين الثلاثة.

ثم إننا نفضّل التمسك بفكرة رجعية بالتأكيد، ولكنها أكثر شيوعًا للأرداف والمنحنيات، «المشدودة حينًا والمسترخية حينًا، كما القيثارة والوتر» التي ذكرها هيراقليطس سابقًا. وإذا كانت الأرداف تُعرّف قبل كل شيء بالمنحنيات، فلأنها تقع ضمن الجمالية الباروكية، التي تتفق مع الغيوم والأكاليل، والأصداف، والقبب، والمخطوطات. كذلك فإنّ تماثيل القديسين على بعض الأضرحة السوابيا، والتي تبدو سعيدة يحملها ابتهاج لا يُقاوم تشبه تمامًا الأرداف التي تتمايل. ومع لوحة «محاكمة الإسكندر» لرافائيل، فرض نفسه العري النسائي في فن الرسم، وذلك لأن جسد المرأة يسمح باستعمال

الخطوط البيضاوية الشكل، والمتعرجة أو المتموجة (وبالمناسبة لأن المرأة تعجبهم أكثر). من ناحية أخرى، ألا تلخص الأرداف وحدها كل ما هو متعرّج أو مستدير في جسد المرأة: خصلة الشعر، الخد، الفرج، والعين أو الظفر؟ أليست المجاز المثالي للجسد الصدفي الشكل، مثل الرخويات ذات الصدفتين، وخصوصًا الغلو فيه لا سيما أنها تتمثله في حال من النشوة الزائدة؟

«... حرف الـ E، بياض الأبخرة والخيام، / رماح من الأنهار الجليدية المتكبّرة، الملوك البيض، رعشات المظلات...» قصيدة أحرف العلة لريمبو (Sonnet des Voyelles de Rimbaud) بدت صعبة لدرجة أن روبرت فوريسون، المعروف بوجهات نظره التحريفية، اقترح في عام 1961، في مجلة «بيزار» (غريب) (Bizarre) قراءة مثيرة لهذه القصيدة. يعتبر فوريسون أن أشكال حروف العلة تحمل بعض السمات الأنثوية المعينة وأن استحضارها يتمّ خلال المجامعة، من نقطة الانطلاق إلى النشوة، من بداية إلى قمة القصيدة. وبالنسبة لحرف E على وجه التحديد، الذي ينبغي كتابته مثل حرف إبسايلون اليوناني. يلاحظ فوريسون أن «ثديًا أبيض وناعمًا ينتفخ ببطء ويهرع بفخر ثم يجلس على العرض بفخر في حين ترتعش الحلمات من الفخر والسرور. وفي مقابل هذا المنظور الجريء، كتب أحد قرّاء جريدة لوموند نصًا جريئًا مستوحى من اللواط، الذي لا معرفة لريمبو به إلّا معرفة كتابية بحتة، ورأى الكاتب في هذا النص الوصفي للجسم الذكوري، أن حرف الـ E لا يمثّل أكثر أو أقلّ من «الأرداف المتنعّمة بالملذات» التي تحدّث عنها فرلين، في شكل الابسيلون المنقى والإلهي.

ودعمًا لهذا التفسير، الذي ليس غبيًا على الإطلاق، يكفي

النظر إلى رسم لماتيس من عام 1933، يطلق عليه اسم «تعرجات»، حيث تصبح أرداف المرأة خطًّا، اهتزازًا نقيًّا، أو الأثر الذي تتركه في الجو. وفي هذا الصدد، صحيح أن ديزموند موريس يعلن أن الرمز العالمي للحب، أي القلب المرسوم، جاء مستوحى من الأرداف، من «ردفي امرأة ينظر إليها من الوراء». ويمكننا أن نجيبه بلغة أنصار القرن الماضي، أنه إذا استخدمنا الآس للدلالة على المؤخرة، فنحن لا نعني أبدًا الآس القلب بل ربما الآس البستوني أو السباتي. (و«في روما، يعبث الرهبان في الدير بالآس السباتي»، هذا ما كتبه تيوفيل غوتييه بصياغته الجميلة، في «رسائله للرئيسة»، 1850). بالعودة إلى الردف على شكل إبسيلون، نشير إلى وِضعية تتكرّر كثيرًا في اللوحات الحديثة: امرأة مستلقية على جانبها، تواجهنا، وتطوي الساقين إلى 45 درجة، ونحن نرى فلقتي المؤخرة واحدة فوق الأخرى، مثل طبقتي مبنى، تنفتحان على ثغر العضو التناسلي. كما هو الحال في لوحة «الحيوان يكشف عن حورية» (1930 ـ 1936) لبيكاسو. من المؤكد أن المشهد يبهج العين التي تفضّل بلمحة المرأة كاملة: الوجه، الثدي، الفرج، والمؤخرة الكروية والعملاقة، القدم. بالإضافة إلى ذلك، هناك جزء آخر نادرًا ما نلاحظه: الفخذ. انظر على سبيل المثال «الصديقتين» (1866) لكوربيه، وهو وضع يلعب على المبالغة. لكن المبالغة في استخدام الجسد أمر إيجابي دائمًا.

ولكن تجد الأرداف في حركتها وانحناءاتها سببًا لوجودها. في هذا الفالس الملتوي، في حركات التموّج المتتالية، وهذا المنحنى الجيبيّ الذي يعطي المرأة شكل الـ S، يقول ألفريد دلفو (Alfred delvau) في «القاموس الجنسي» (1864)، وبكل صراحة، إن المرأة تقوم بحركات من مؤخرتها أمام الرجال

لإثارتهم. ويتحدّث بلزاك عن الالتواء الفاسق للعُجُز. ويغني ليو فيرّي قائلًا «نمطك الخاص هو مؤخرتك». وكانت اللغة العامية مكثرة في هذا الموضوع، إذ رأت في هذه الحركة الكثير من خصائص الأنوثة. ويقول مارسيل إيميه «الديها انحراف في المؤخرة ليس مثيرًا للاشمئزاز». وتمّ حتى اختراع أفعال دخلت قاموس اللغة الفرنسية لوصف حركة المؤخرة في التوائها. وعندما يذكر ريمبو، بشكل مباشر مؤخرة المرأة، يعود دائمًا للحديث عن حركة الحوض المجنونة. بهذا المعنى، فإن المؤخرة لدى ريمبو ماجنة أكثر من المؤخرة لدى فرلين، فهي تقفز وتجهر. على سبيل المثال، يكتب في 1870 في كتاب «قلب تحت ثوب الرهبنة» بشأن ردفي تيموتينا لابينات: «... رأيت عظمتي كتفكيك نافرتين وفستانك مرفوعًا، واخترقني الحب أمام «الالتواء الجميل» لقوسَيّ وركيك المبالغين!»

ما هي بالضبط طبيعة هذا التأرجح؟ ليس لديه أي علاقة بقفزة النهدين ولا بهذا النتوء الهستيري الخاص بالحمام وهو ينقر في الفراغ بدفع رقبته إلى الأمام. في الواقع، إنه تأرجح من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار، مثل ركة العينين أو الخصيتين، اللتين تشبهان بشكلهما ردفين صغيرين متجعدين، عندما تكونان مشدودتين، ثم تتحركان ذهابًا وإيابًا، باستمرار، وهو أمر مفاجئ للمرة الأولى. ولكن هذا التأرجح في الردفين ينسحب أيضًا على باقي الجسم، والمرأة التي تضع كل جاذبيتها الجنسية في ردفيها، من الصعب أن تمرّ دون أن يلاحظها أحد. كان هذا هو حال ماي وست، التي كانت تفرط في حركة الحوض والثدي. ماي وست، هي تكرار المنحنيات، روعة حركة الأرداف، مجد وغرور المرأة الملتوية مثل حرف الـ S. من المشدّ إلى ريشة القبعة، من الحذاء إلى الصدر، كانت تشبه

فرجًا كبيرًا. مارلين مونرو، التي كانت قد اعتمدت نهجًا أفقيًا، ومشية تسمى أيضا «على مدرجة كريات». وقيل لأنها كانت ترتدي أحذية بكعبين عاليين جدًا، وأحدهما أقصر من الآخر بعدد من السنتيمترات.

وبالطبع فإن مثل هذه المشية متلازمة أيضًا مع فساتين تبقي ظهرها عاريًا. كانت من أنواع الفساتين الكفيلة بإثارة غيظ النساء الحاضرات. وكما تقول عنها إحدى المنافسات المعجبات في مجلة «نياغارا»: «للوصول إلى ارتداء مثل هذا الفستان يجب البدء بالتفكير في ذلك منذ سن الثالثة عشرة». غير أنه لم يحدث أن شوهدت مارلين مونرو عارية، بالرغم من أن السينما قد فصلت تقاطيع جسدها وبخاصة نهديها وبطنها وخاصرتيها وردفيها. يجدر الذكر بأن كمال شخصية مارلين مونرو لا يتأتى من ردفيها بمقدار ما يتأتى من تناسق قياساتهما مع مجمل بنيتها. وهذا ما أراد الإنجليز قوله بلا شك عندما أطلقوا عليها بكل بساطة اسم Mmmmmm.

ويذكر ألان فلايشر (موسوعة للعري في السينما)، بعكس مارلين مونرو، فإن مسيرة بريجيت باردو السينمائية يمكن أن تُعتبر كمسلسل من حلقات «ستريب تيز» وكامل، وفوق ذلك امتد على مدى ثلاثة عقود. غير أن الردف هو الذي ظهر في بادئ الأمر. وفي أفلامها، كانت بريجيت باردو تخلق صورة الردف المتفائل غير المكترث لجاذبيته الجنسية من دون حرج أو محرمات. كانت تقول: «لست عديمة الحشمة وإنما أنا طبيعية». وفي بعض الأفلام الأخرى كانت أرداف باردو التي تستجيب تمامًا للـ«نوعية الفرنسية» قد اشتهرت في العالم بأسره. أرداف وقحة وحرّة ووحشية قد دوّخت رؤوس جميع شبان تلك المرحلة الذين كانوا يرون فيها قمة من قمم المخلوقات.

كان نيكي دي سان فال يقول: «أحب المستدير والمنحنيات والتموجات. العالم مستدير، العالم نهد». وكان دالي أيضًا يحب المستدير، ولكن ليس المستدير نفسه. فكتب يقول، «من بين كل جماليات الجسم ما يثيرني أكثر هما الخصيتان. وأشعر وأنا أتأملهما بحماسة ميتافيزيقية. وكان معلمي بوجول يقول إنهما وعاءا الكيانات غير المكونة، وبالتالي فإنما تشيران بالنسبة لي إلى ما في السماوات من حضور غير مرئي وعفيف. لكنني أكره الخصيتين المتدليتين على شاكلة الشحاذين. أريدها متماسكة صلبة ومستديرة وقاسية كالصدفة القاسية». يكفينا القول إن النهد والخصية والردف تلخص كمال الاستدارة، لأنها تضيف إلى المنحنى والقوس المشدود الحجم، أي بكلام آخر، الكمّ. وبهذا المعنى لا يمكن للثقافة الغربية، التي لا يمكن أن ترى الثقوب إلّا كنواقص، كتحلل، تبقى وفية لبارمنيدس الذي شبّه الكون بكرة لا تشوبها شائبة، «كرة متناسقة الاستدارة، وكان أورفيوس يفضل تسميتها بال«بيضة الناصعة البياض».

باختصار الردف مصدر متعة. سمنته تجلب السرور. بخاصة في المنعطفات الصعبة. تشدد العزم وتشجع وتعطينا الرغبة في الإيمان بالمستقبل. «أن تكون العينان واليدان ملأى بالردف فهذا مصدر إحساس لطيف بالنشوة. من هنا، بلا شك، جماليات أشياء منزلية، منذ عشر سنوات، تذكر بها دائمًا رابطة النعومة بالاستدارة المريحة. والنعومة تعجب لأنها تسهل الولوج، شريطة ألا يكون هناك طرف مروّس، وأن يشبه الطرف قوس قوطية على سبيل المثال. لا، الأملس ينبغي أن يكون مستديرًا أو ربما بيضاويًا إلى حدٍّ ما، تحاشيًا للصدمات والتدميرات التي لا عودة عنها. واليوم بالفعل، نجد استدارات أينما كان. والأشياء

المستديرة تحملنا على الظن بأن العالم يتهالك مثل حصى ناعمة أو يُمتص مثل حبة المعلّل (البونبون). لقد أفضت هذه الأشكال حتى إلى ولادة رافعة النهدين التي ترفع الجسد وتجعلهما يرفرفان مما يبعد بالتالي النهدين عن الرجلين. وفستان المرأة المقوَّر يتخذ منحى ردفيها، وهذا أمر غير متوقع. وهكذا خلق للمرأة أربعة أرداف الأمر الذي لا يمكن إلّا أن يرضي هواة الأرداف لأن المرأة يمكن أن ينظر إليها بعد الآن من الأمام أيضًا بالرضا نفسه.

عجيزة

هل للحيوان أرداف؟ أو إن فضلنا، هل يمكن الحديث عن أرداف فيما يتعلق بمؤخرات بعض الحيوانات؟ الأمر ملتبس للغاية في القواميس، حيث يجري الحديث عن عُجُز ومؤخرات وأدبار ولكن ماذا عن الأرداف؟ إليكم ما يقوله بوفون (Buffon) في «التاريخ الطبيعي» (1749 ـ 1789): «الأرداف التي تشكّل الجزء الأسفل من الجذع، لا تنتمي إلّا للجنس الآدمي؛ فليس هناك أي دابة تمتلك أردافًا وما يظن لديها أنها أرداف هي أفخاذها». هل هذا واضح؟ بالطبع لا. إذ إن المرء بالنسبة لأنطوان فورتيير (1690)، وباللغة الفرنسية يتحدث عن أرداف بالنسبة للجواد وليس بالنسبة للثور (حيث تسمى الحربة) والشاة (أليّة esclanche)، والخنزير (جانبون).

بالنسبة لليتريه و«قاموسه للغة الفرنسية» (1862 ـ 1872)، فإن الردف خاص بالإنسان والقرد، الأمر الذي يوقعنا في حيرة. وبالنسبة لبيار لاروس (قاموس القرن التاسع عشر الكبير، 1866 ـ 1876)، يمكن للمرء أن يعتبر أنّ للجواد والثور أردافًا حيوانية: زد على ذلك أن جمال الردف الحيواني، حسبما يقول، يكمن في طوله وحجمه الكبير واكتناز العضلات. فيقول عندئذٍ إن الجواد «مسَرْول» (culotter)، أي إن أردافه «مكتنزة» و«انسيابية» بشكل جيد. بناء عليه، يمكن التساؤل حول سبب امتلاك الجواد لأرداف في غاية الثراء، بينما وقوف الجواد عموديًا ليس بالأمر العادي. واليوم لا يُعلم

المزيد عن الموضوع ولكن من الواضح أن الردف بات أمرًا شائعًا: لم يعد مُحاطًا بأي تحريم. الأرداف توجد لدى القرد، والخنزيرة والبقرة وحتى الكلبة.

ولكن ربما كان مفيدًا البحث بهذا القدر من الإصرار عن الردف لدى الدواب، إذ إن الجميع متفقون كذلك، منذ القرن الحادي عشر، على الإقرار لها بامتلاك عجيزة (لا سيما لدى الجواد، المهر أو اللاما)، أي هناك مؤخرة على شكل سَلَعَة، أو حدبة أو كرش، الأمر الذي لا يعني بالضرورة مديحًا. ولذلك لقد انبرى المرء، بعد مضي قرن من الزمن، لتطبيق اللفظ بطريقة هزلية على بعض الرجال من ذوي المؤخرات البالغة العرض، وبخاصة بطريقة شهوانية، حوالى سنة 1690، على الجنس اللطيف بمجمله، للدلّ بلا شك على بهيميته. هذا علمًا بأنه ينبغي إدخال التمييز حول هذه النقطة. «سوف تلاحظون، حسبما كتب مارسيل إيميه، في (ترافلينج (Travelingue (1941)، أن لفظ عجيزة لا يُستخدم إلّا للمرأة والدابة. فيقال عجيزة امرأة كما يقال عجيزة فرس. إجمالًا يمثل جسم المرأة نوعًا من المرحلة الانتقالية بين جسم الرجل وجسم الدابة». لنقف عند هذا الحد، ودعونا نلاحظ أن المجتمع الريفي كان يقوِّم في الماضي صحة المرأة تحديدًا، وحتى جمالها، طبقًا لاكتناز عجيزتها: إن الردف الضعيف يثير الشفقة كما العجيزة «الضامرة» أو عجيزة البغل التي تبرز بصورة قاسية. وحدها الأشكال الثقيلة تشبع ذراعي الرجل، وباختصار، كان يؤثِر المرء أن تتمتع المرأة بطراوة في تكوراتها». زيادة على ذلك، وكما كان يفكر الأب كلاكبو (الفرس الخضراء، 1933)، «لا ملاذ للشيطان في هذا المكان المكتنز». الأمر الذي كان مخططًا فيه. إذ كان القديس إرميا يذكِّر بأن «الشيطان

يكمن في الخاصرتين». غير أن الكنيسة غفرت اللمسات السريعة نوعًا ما، والصفعات المحسوسة تمامًا أو نوبات المزاح الصريح. بعد كل ذلك فإن الله وحده قادر على احتساب الأفكار النجسة الصاعدة من ردف النساء نحو دماغ الرجال.

وفي تعذر وجود المرأة يمكن الارتداد إلى عُجُز تشاكلها إلى حدّ الخلط فيما بينها. فهكذا كان سارتر في كتاب «دروب الحرية»، كلما كان هناك فتى لوطي، أو مجرد شاب بين سن الثامنة عشرة والعشرين، في أعقاب دانيال، يعمد إلى تحديد مقاسات عجيزته تحديدًا دقيقًا: وفي «النوم المضطرب» يحدثنا عن شاب اسمه فيليب صادفه في قصر التويلري؛ إنه صاحب كتفين مستديرين شبه أنثويين وخاصرتين ضيقتين ولكن كانت عجيزته مكتنزة وقوية بعض الشيء، وفي «عصر العقل» يحدثنا عن لوطي صادفه في سوق خيرية، في جادة سيباستوبول، ويشير إلى عجيزة مكتنزة ووجنتين ريفيتين كبيرتين ولكنهما رماديتان تلوثهما لحية صغيرة: «جسد امرأة، قال في قرارة نفسه. خليق بأن يضمّ ويغمر كعجينة خبز. غير أن العجيزة اللوطية الأكثر فخامة تعود بلا منازع إلى بالاميد دي غيرمانتيس (Palamède de Guermantes)، بارون دي شالو (Baron de Chalus). «تموجات مادة صرف». نوع من معجزة فنية للردف. عجيزة شالو تشبه عجيزة المرأة، وهذا ما كان يفضحه. غير أن حالة عجيزته تبدّلت بشكل هائل مع تقدم العمر. في «سادوم وعمورة»، أمام محال صانع الصدَر كان جوبيان قد أدلى بملاحظات فظة من قبيل: «يا لمضرطك الكبير!»، ولكن ما إن تجاوز شالو سن الستين، حتى عرضت عجيزتاه عندئذٍ بصورة هائلة، ويدهش المرء لرؤية «هذا الصدر عظيم الثديين» و«هذه العجيزة الممتلئة» لجسم مستسلم بالكامل للمنكر. وفي تلك الفترة بالتحديد بدأ

شالو يشبه أكثر فأكثر شقيقته السيدة مارسانت، وظن نفسه سارة برنارد المواخير. إن مثل هذا التحول للعجيزتين فريد بالتأكيد في الأدب الفرنسي.

لقد أشير إلى أمر غريب ألا وهو عجيزة الأفعى التي قلما يُعرف عنها شيء، من دون أن نعلم بما يتعلق بحقيقة الأمر. غير أن الصورة، التي توجد في «الفردوس الضائع» (IX)، كما «فيدر» حيث يناطح هيبوليت وحشًا ثائرًا كانت «عجيزته الملتوية بثنيات متعرجة» (V,6) موجودة قبلًا في «الإنيادة» للشاعر الروماني فرجيل (II, 208). وهذا النوع من التفاصيل بالتحديد كان من شأنه أن يثير أحلام تلامذة المدارس عن طريق إثارة الكثير من الأفكار النجسة. ولكن حذار، فإن العجيزة لا شأن لها بالعصّ الذي يمثل الجزء الأكثر طراوة من الطير والذي جرى تجاهله في كثير من الأحيان، وهذا هو السبب الذي لا يزال يطلق عليه الخربة (عبارة sot l'y laisse بالفرنسية). العص يحمل ريش الذنب، وهو طرف الطير ويمثل آخر الفقرات المسماة الفقرات المقدسة، أي معبد الطير. علمًا أنه يقال أحيانًا عن الفم إنه على شكل «عص دجاجة»، الأمر الذي يثير بعض الالتباس. أما العصعص فليس سوى عظمة صغيرة مثلثة الشكل في المكان ذاته، وشكلها شكل منقار طير الكوكو. وبهذا المعنى فإن العصعص هو هيكل العص ووحدته الصغرى، وما بعده العدم.

تُضاف إلى ذلك مسألة هامة: إذا كان بالإمكان التمييز، من دون صعوبة كبيرة، بين عجيزة بقرة وعجيزة رجل، يتساءل المرء بالمقابل حول طبيعة عجيزة المرأة بالضبط. فقد لاحظ ألفرد بينيه (1857 ـ 1911) أن شكل الردف عند الرجل يغلب عليه نتوء عضلات العجيزتين، بينما، لدى المرأة، بعكس ذلك، فإن التوزيع المتناسق للنسيج الدهني هو الذي يحكم جمالية

الردف، وذلك لسبب بسيط ألا وهو أن لدى الرجال عشرين مليارد خلية دهنية بينما النساء تختزن أربعين مليارًا. وبينما الرجال يغلفون بها الأعضاء الأساسية من جسمهم فإن النساء تراكم شحمها حول البشرة وبصورة أساسية حول الخاصرتين والأفخاذ. لا شك أن لهذه الكتلة الدهنية بعض المساوئ، ولكن بفضلها تستطيع المرأة أن تقاوم بها الماء البارد بصورة أفضل من الرجل، الأمر الذي نجهله أغلب الأحيان، وبما أنها تعوم أعلى فهي تنساب بشكل أفضل. ليس المرء ملزمًا بتبني رأي ديسموند موريس (مفتاح الحركات) التي تقول بأن أرداف المرأة الأكثر بدانة وساقيها الأقصر تضفي على سباقها «منحى غير موفق» مما يجعلها أقرب إلى البط».

دعونا نلخّص: الردف الذكوري مختلف عن ردف الأنثى (علمًا بأنهم كثر الذين التبس عليهم الأمر). الأول صغير، ضيّق وقاس وعضِل (عمومًا). أما الثاني فهو أكثر اتساعًا وأعرض وأطرى. التفضيل جمالي. لقد اعتبر هذا الفائض الدهني لدى المرأة أحيانًا من قبيل «احتياطي إضافي للطوارئ» على غرار سنام الجمل بعض الشيء. غير أن مزيدًا من الشحم يعني أيضًا مزيدًا من النتوءات والتموجات: يرى بعضهم في ذلك حسنة. لكن ميشال تورنييه ليس منهم، إذ إنه يأسف لأن يكون المرء مضطرًا للاختيار هكذا إلزاميًا بين الردف البدين، وإنما الطري، والردف القاسي، وإنما الصغير. ومع ذلك فإنه يلمح بعض الحل السعيد في ردف الجواد: «لأن الجواد يعطيك هذا الشيء الرائع المتمثل بالردف القاسي والضخم والسّلح المثالي، الرائع في يسره وجماليته، وحتى في رائحته. إن روث الجواد من أجمل الأشياء». وساورته هذه الفكرة طويلًا، واستعادها في كتاب «ملك الأولن»، في معرض الحديث عن حصان خصي أسود

ضَخم، «منتفخ العضلات ذي وبر طويل وردفين كبيرين، مثل المرأة» أسماه «الحية زقّاء».

بالنسبة لتورنييه الأمر بسيط للغاية، «الجواد عجيزة مع أعضاء في المقدمة تكملها»، مما يجعله عبقري السلح أو ملاكًا شرجيًا. «إلى عجيزة الجواد العملاقة والعامرة، يضيف الفارس بإلحاح عنيد عجيزته العقيمة والرخوة. فهو يأمل بطريقة غامضة وبضرب من العدوى أن شيئًا من إشعاع الملاك الشرجي سيأتي ليبارك برازه هو». ولكن بالطبع، إن تماثلًا كاملًا بين مؤخرة الجواد ومؤخرة الإنسان وحده من شأنه أن يسمح بتملك الأعضاء نفسها التي تضمن السلح الجوادي. لذلك فإن مثال الإنسان في الحقيقة هو القنطورس[1]. فهذا الأخير وحده يبيّن «الإنسان مندمجًا في الملاك الشرجي، وعجيزة الفارس تتحد في عجيزة الجواد».

ويوجد مثل هذا الإعجاب بالبرزات الفجة والقوية عند الإنسان كما الجياد في فن مايكل أنجلو (محادثة ساول مثلًا)، ولكن جيريكو، أحد التشكيليين الفرنسيين الأكثر تأثرًا من ناحية أخرى بفن مايكل أنجلو، هو الذي أبدى على نحو أفضل هذا الشغف بالأرداف. وكان يقول: «أحب الرجال ذوي الأرداف الكبيرة». لا حاجة للتذكير بالعدد الكبير من الأرداف الذكورية والعُجُز الجوادية التي تضمنتها لوحاته ورسوماته. عُجُز كان يذهب لمشاهدتها في اسطبلات فرساي الأمبراطورية (إنه أكبر تشكيليي الاسطبلات الذي عرفته فرنسا). غير أنه لا يمكن إلّا أن نلاحظ التشابهات. هي القوة الجسدية نفسها، النمط النحتي

(1) كائن نصفه العلوي رجل ونصفه السفلي والخلفي على هيئة حصان.

ذاته، وتفجر الطاقة نفسه، كما لو كان هناك بالفعل نوع من العدوى بين عضلات عجيزة الجواد وعضلات عجيزة السائس. الوزن والحجم يؤشران بوضوح عند جيريكو إلى قوة العواطف. يذكر لورنزو إيتنر (جيريكو، 1991) «إنها حيوانات يسيطر عليها تمامًا باعتباره فارسًا مشهودًا له، ولكنه بقي أسيرًا لها في مخيلته الفنية».

لقد رسم جيريكو عددًا هائلًا من العُجز: عُجُز جياد بلا رؤوس وضخمة (1813)، عُجُز رياضيين وبهلوانيين وحتى (نادرًا) عُجُز نساء: في لوحته «عشاق متعانقون» (جوبيتر والكمان)، على سبيل المثال، كثيرًا ما يثير الاستغراب أن تُرى المرأة تتلوى تمامًا لتعرض لنا مؤخرتها كاملة. وما يرى منها ليس وجهها ولا نهديها ولا بطنها وإنما بصورة أساسية مؤخرتها وشعرها الطلق كعجيزة فرس معتدة بجمالها. حتى أن المؤخرات والعُجُز تكون أحيانًا في وضعية تصل إلى المحاكاة التامة، كما في لوحتي «ضابط الصيادين ممتطيًا جواده، ومهاجمًا» (1812) و«رجل راكع يرفع ذراعه الأيمن»: الرجل والجواد يشاهدان من الخلف، الساقان مفردتان، إحداها مشدودة كالنابض، والأخرى راكعة، وفي المنطقة ما بين الاثنتين، التقاطيع الكاملة للشرج وشقّ الردفين والجهاز التناسلي. باختصار، فإن مؤخرات هؤلاء الهراقلة العراة منتفخة كما هي عليه مؤخرات الجياد تقريبًا. وهذا بيّن أكثر عندما يكون الإنسان والحيوان، كما الحال غالبًا، منخرطين في معركة حامية الوطيس ومواجهة بطولية، فهذا ما يحدث مع الجياد، وإنما أيضًا مع الأسود والثيران أو النمور. تشابك جياد ثائرة وسوّاس هلعين، جياد هائمة يحاول العبيد لجمها، جياد متمردة تُبذل الجهود لترويضها: كل عضلات الأرداف مستنفرة بالجهد وتتركز في كتلة هائلة وحشية.

شاهدوا أيضًا «سباق الخيل الحرة» أو «جواد يلجمه عبيد» (1817): مرة أخرى، يتعلق الأمر، بالنسبة للإنسان، بالتوصل إلى كبح هياج الجواد، كما لو كان يريد أن يستوعبه أو أن يُستوعب. لقد رسم جيريكو، من ناحية أخرى، بعض الرسوم لسَتير[1] كث الشعر ولقنطورس: **«قنطورس يخطف حورية» أو «سَتير وحورية»**، على سبيل المثال. الأجساد متعانقة في صراع شهواني أقرب إلى الرقص منه إلى الخطف. لحظة سعادة فريدة سوف لن يعرفها جيريكو بعد ذلك أبدًا، لأنه عاش أكثر الأحيان هذا الشغف بالجسد الحيواني بطريقة مشطورة، عنيفة ومأساوية. لقد استعاد نوعًا من الهدوء، فقط في أواخر حياته، بينما كان في إنجلترا، عبر الشكل الضخم والشديد والقوي البنية لجياد الجر، وعبر نوع الجياد الرياضي والكادح في آن، كما لو أنها تلخص الجياد الفخمة في إسطبلات فرساي، وكل رجال الشعب هؤلاء، من القصّابين والمشطّين والمصارعين وسائقي العجلات الذين كانوا يسترعون اهتمامه. ولكنّ الجواد عند جيريكو كما عند تورنييه يبقى المثال بالنسبة للإنسان. ذلك لأن بطنه وبَوْصه وكتلته العصبية وردفيه المشدودين «ممتلئان» حقًّا. وما يدهش جيريكو هو أن هذا المخلوق يلمّع الضوء، ويلطّف كل سطوعه ودقائقه ولا سيما أنه يستقبلها بجسد مفتوح. وربما كان سر الفنان يكمن، في النهاية، في رغبته، التي بلغت حدّ الجنون، أن ينقل إلى جسد الإنسان هذه القوة الحيوانية اللطيفة والسلبية بصورة رائعة، الكامنة في عجيزة مدهشة.

---

(1) إله الغابة عند الإغريق.

المؤخرة الصغيرة (الطزطوز)

لماذا الافتتان أمام طزطوز، طزطوز صبياني، طزطوز تافه أحمق؟ عندما ترينا الأم مولودًا، تكشف على الفور عن مؤخرته البتول الفتّانة. فينبري المرء هاتفًا حولها ويتنهد ويخشع ويفتتن أمام عجيزة مستديرة ومجيدة بهذا المقدار. حان الوقت إذًا، على ما أرى، أن نذكر التاريخ الموجز للأم ولاختزال الطفل بمؤخرته.

كتب ويتغولد جرومبوفيش في «فرديدورك» (1937) «هل ثمة على الأرض وتحت الطزطوز الحارق الرائع ما هو أسوأ من موجة الحرّ النسائية هذه وتلك العبادات والقبضات السعيدة والواثقة»؟ بالتأكيد ليست هناك أي لحظة في الوجود لا يمكن للمرء أن يجد فيها لدى الكائن البشري طزطوزًا أكثر طراوة وأكثر حيوية وأكثر صبيانية بتلذذ، على غرار حبة بطاطس صغيرة ساخنة. إنها اللحظة التي تبلغ فيها مطاطية الألياف والبراءة الأصيلة ذروتها. إذًا هي اللحظة المثالية فعلًا لمداعبة وملامسة هذا الطزطوز الزغب والمليّن، والطبطبة عليه وجسّه ومصمصته وشمشمته، مع ضحكة بلهاء. يا لهنّ من أمهات تمسكن الطفل من طزطوزه بعصبية، هذا الطزطوز الفتّان والبريء على حد سواء! ذلك أنه من المؤكد أن طزطوز المولود يريد الأم ولا أحد سواها. وفي حال تعذر ذلك فالمرضعة، طالما أن المربية هي أمّ بالحليب. إن أي علاقة أخرى بالطزطوز وبخاصيته المبهجة قد تكون علاقة فاسقة مخجلة وفظيعة. إن طزطوز الطفل

هو بالنسبة للأم بمثابة الزبدة للمقلاة: حميمية كل لحظة، ونشيش فاقد الصبر، وعلاقة حتمية. إن أمًّا ليس لها طزطوزها هي أمٌ فاسدة ومشوهة. الطزطوز، إذًا، هو الذي يصنع الأم: كيف يمكن لها إنكار برزة بطنها هذه؟ لا يمكن للمرأة أن تدفع عنها الطزطوز بل هي لا تستطيع إلّا أن تهتنه.

يا له من طزطوز يمتلكه ولدها الغالي! آه، هذه الطراوة البتول، في نصف غفوتها! تلك الغفلة المحنّنة، وسط اللعاب وكل إفرازات الوليد الغالي. ذلك أن الطفولة هي المرحلة من العمر التي يكون فيها كل ما يفرزه الجسم ذا قيمة بالنسبة للأم. وتحنُّن الأم ينحني أمام تجشؤ العصيدة من قبل ولدها. فهذا هو الوقت الوحيد أيضًا الذي يصغّر فيه الإنسان إلى حدود إسهاله وإفرازاته وأوساخه، حدود برازه، وطزطوزه. يا لطزطوز هذا الملاك! هذا الملاك المصغَّر والمطفَّل من قبل هٰذه الأم المعبودة التي تتضاعف به كبرًا. لأن الأم تكبر بواسطة طزطوز وليدها. فتصبح هائلة. الطزطوز مرتكز أساس للأم ولعظمتها، وبفضله تصبح الأم مثال الأم. تصبح سيدة عذراء. ولذلك فإن الأم تبذل الجهد من أجل جعل طزطوز وليدها مطلَق كل طزطوز. وسوف تجعل الأم الطزطوز يطغى على الوليد. وهذا الأخير مدين للأم لافتقاره هذا النضج الطيّب وهذا الخَرَق اللطيف وهذه البراءة أمام الحياة وهذا الجهل أو هذا العجز. إن قدر الأم الوحيد هو جعل العالم يسقط مجددًا في الطفولة بفضل «التربية الطزطوزية». وهي نفسها لا طموح لها سوى أمر واحد: أن توضع هي نفسها بواسطة وليدها في حجم الطزطوز. يا لهذه المحاصرة العامة ضمن الطزطوز من قبل الوليد! لهذا التناسق في الدوائر! وتتمتم، يا لهذا الطزطوز الذي لا مثيل له!

ويقول جومبروفيتش أيضًا «إن الجزء الأساس للجسم،

الطزطوز الطيّب الأليف، هو الأصل وبواسطته ينطلق العمل. أما الوجه، فهو في القمة، قمة الشجرة التي نمت ابتداءً من الطزطوز: دورة الطزطوز تنتهي بالعنق». ثمة ريّ إذًا للعنق بواسطة الطزطوز. لا مفرّ من ذلك. ما إن يصبح الطزطوز في القبضة تمامًا، يقضى على العنق فورًا. يحدث الطزطوز اختراقه وتقدمه بالأمان نفسه لَجيش قيصر، متسللًا إلى كل مكان، في الآذان والربلات والضحك والجفون والركبة واللسان والعيون والأيدي والأقدام. ويصبح الوليد بدوره طزطوزًا هائلًا، طزطوزًا صبيانيًا ومتعاليًا يأمل أن يسحق العالم ذات يوم.

راقصة

مع الرقص انتهى زمن الردف الممل العديم الحَيل وعديم المنظور في الحياة. لأن الرقص يخلق في الردف شيئًا غير عادي ألا وهو «الهزة». الهزة حركة فجائية تحرّك الردف مسببة ارتجاجات وارتجافات بل صدمات زلزالية. إن الاهتزاز يمثل عاصفة الردف. باختصار، يصبح الردف بواسطة الرقص سعيدًا بأن يكون ردفًا. منذ «حوريات الميناديس» في العصور القديمة حتى لوحة «الرقصة» (1910) لماتيس، يدفع الردف بدنه الانسيابي الشكل في كل اتجاه، وصدقوني إن ذلك متاح! انفعال الرقص هو بالتأكيد أكثر انفعالات الأرداف لطفًا، والأكثر تأثيرًا وصمودًا. حينئذٍ فقط يشعر الردف بشهيّته وشهيّة الآخرين، وينتفخ بدغدغات لطيفة. وقد يحسب المرء أحيانًا أنه يشتعل. وفي خضم إيقاع الرقص يصبح الردفان أكثر جموحًا وصخبًا وأكثر يأسًا أيضًا، ومليئين بالاحتكاك والألم والشهوة. لذلك وجب القول إن الكنيسة قد فهمت سريعًا جدًّا خطورة ما تمثله مثل هذه البلبلة بالنسبة إليها، وما يمثله التئام مجمع ديني في باريس، عام 1212، عندما توصل إلى اعتبار الرقص جرمًا يعادل جرم حرث الأرض في يوم أحد. ذلك أن الرقص يمثل «عود الثقاب الذي يشعل الفسق».

هذا تمامًا ما كان مفهومًا، قبل الآن، في فن اليونان ما

قبل القرن الأول ق م. السَتير وحوريات المينادس والحيوانات والنريد[1] تقفز في الهواء على وقع ضرب الطبلة خلال الأعياد الديونيسية[2]، كما لو كانت تريد التفلت من قانون الجاذبية. وحوريات المينادس بخاصة كانت بأثوابها الفضفاضة ترد ضفائرها بعنف إلى الخلف وتبدع حركة أمواج، حيث بدت أجسادها كأنها عائمة. وكان من شأن هذه الاندفاعات الوحشية تثبيت الردف إلى حد كبير بعد أن يبلغ جنونها النشوة. وعاد الردف ليظهر ثانية على جدران «فيلّا الأسرار»، جنوبي بومبيي (Pompéi)، بعد قرن من الزمن في الاحتفالات الماجنة البالغة الحميمية، ووضعيات مكشوفة، الغرض منها إثارة الرغبة مثل السوط. الأمر يتعلق دومًا بطقوس ديونيسية تجري تحت أنظار امرأة مهيبة، جليلة وصارمة، والأرجح أنها ربة البيت، حيث يشاهد من الخلف إلى جانب امرأة مجلودة، راكعة، وشعرها لا يزال مبللًا بالعرق، امرأة أخرى عارية بالكامل، مما لا شك فيه أنها كاهنة مدربة قبل الآن، تدور على نفسها وهي تضرب بالصنج، وهي حافية القدمين أيضًا وشعرها مجدول كذنب حصان ومؤخرتها مدهشة. إنها واحدة من أجمل المؤخرات في العالم حيث ترى ردفين هائجين وتهزهما الارتعاشات. ترقص وشالها يرسم حولها قوسًا من السماء عظيمًا يذكّر بشق ردفيها. ترقص وردفها يبدو كأنه يطير، ولا يعود سوى هلال هائل.

من جهة أخرى، يقول لنا الشاعر جوفينال إنه كان يوجد في روما، في تلك الفترة، مشهد راقص مرغوب فيه كثيرًا في

---

(1) الحوريات البحرية.

(2) المتعلق بباخوس إله الخمر.

الولائم: مشهد راقصة قابس. كان لها قدمان صغيرتان وصناجات ورجرجات شهوانية وصرخات فاحشة وهزات خاصرتين خرافية: ومع تشجيع التصفيق كانت تنزلق على الأرض تهزّ أليتيها وتنقلب صراحة جاهزة لتقبل الانقضاض الجنسي. ويغتاظ جوفينال ويقول: «خشخشة الصناجات هذه، وتلك الكلمات، التي كانت كافية ليندى لها جبين الجارية العارية الواقفة على مدخل الماخور، وهذه الصرخات الفاحشة، وفن التمتع، كل ذلك كان تسلية للذين يدنسون بتقيُّئِهم فسيفساء إسبرطة».

وعندما بدأت الردف باللعب بالضفيرة كان ذلك أمرًا بارعًا وباهرًا. لأنّ الراقصة المقدسة، هناك، تشبه في كل النواحي بإبسارة، حورية رائعة مولودة من تمخيض بحر الحليب، برفقة البقرة المقدسة وشجرة الفردوس والقمر الذي وضعه شيفا في شعره، وكذلك الفيل. وكانت تلك الأسبارات ترقص في مملكة إندرا لإمتاع الآلهة. وقد مثلها فن النحت الهندي بقدّها الرفيع للغاية، ولكن أيضًا بنهدين مستديرين وبردفين ضخمين. وإذا كانت راقصة اليوم مفتقدة إلى هذه الصفة في ردفيها فإنها تلجأ إلى بديل زائف لحشوهما. يقول ميناكا دي ماهودايا «إن الرقص الهندي الذي يركز على منحنيات المرأة الثلاثة الكبرى (الكتفين، والردفين والساقين)، ليس رقصًا مثيرًا جنسيًّا على غرار الرقص العربي، وإنما هو عرض للتحرر الشخصي للمرأة ولهالتها الشهوانية». ولتلك الرقصة، خصوصًا، متممان لا غنى عنهما: الحلقات في العرقوبين («الكينكيني» و«الجونجورو») والضفيرة، التي ترتدّ على العجيزة طبقًا لحركاتها، مما يتسبب بهذه الرجفات الصغيرة، وهذه الشهقات، ووثبات الضفيرة المضحكة هذه، التي يبدو أنها ذات قوة شهوانية قوية.

وفي المقابل فإن الجنس في السنيغال أقل هلوسة. ثمة رقصة حامية ولدت في الثمانينيات أطلق عليها اسم «المروحة». هي رقصة «التاتو» (الأرداف) أيضًا. يكفي أن تنحني المرأة وأن تستند إلى الركبتين المثنيتين، وأن ترفع الرأس قليلًا، وتقوّس الظهر وتتَّبع إيقاع «التاما»، أي الطبل الصغير، وتحرّك فقط الخاصرتين والعجيزتين بشكل متقطع، مثل دوران المروحة. إنَّ بعض الوقحات لا تتوانينَ عن رفع ثوبهنّ الكبير وتحريك أردافهنّ تحت الثوب الصغير، ملوّحة بـ «الجل جلي»، أي الخرزات التي تتدلى على الخاصرتين. فكما يتبدى، إنه من مصلحة الردف أن يكون محاطًا بزوائد من شأنها أن تضفي إيقاعًا على وثباته بإصدار أصوات صغيرة متحدية ومحمومة.

الزينة

إن ما يخشاه مصارع الثيران بصورة أساسية هو بالطبع قرن الثور. إذ إن القرن كفيل بتمزيقه في كل مكان، ويستطيع أن يمزقه بخاصة في ردفه. يروي جان كو، في «الأذنين والذنب» كيف أن المتادور، عندما يرتدي ثيابه، وقبل أن يرتدي «التالاجيلا[1]»، يعرض أمام جمعة الرجال المحيطين به ردفيه المقطّبين. «أنظروا إلى جسمه قبل أن تدخل النساء لإلقاء التحية. هنا، ثقب في الردف؛ هناك، ندبة على الردف الأيمن؛ هنا ندبات أخرى على الساقين؛ وهناك ندبة أخرى تبدأ من خط العنق وصولًا إلى الأذن». القرن يمثل شطبة مجيدة ولكنها علامة حب أيضًا. بصمة. بتر غير قابل للإصلاح. علامة انتماء. وسروال التوريرو، من ناحية أخرى، ضيّق (يجد صعوبة في ارتدائه لكثرة ما يلتصق بالخاصرتين والردفين والفخذين والربلتين)، ولشدة ما هو ضيق يصعب على الثور، الذي يعانقه عن قرب، إلّا تجتذبه، بل تستفزه تلك الكتلة النافرة من اللحم الوردية أو السوداء أو الذهبية. وهذا ما يحدث فعلًا. ولكن، بطريقة خبيثة لا ينفذ دائمًا في الجسد، ولا يفزر المؤخرة، كلا، إنه يخرق السروال، مما يثير السخرية ولكن لا يلجم الاندفاع بالضرورة. وهكذا يروى أن شينتو، مصارع الثيران الفرنسي،

(1) السروال القصير.

الصيني الأصل، كان ذات يوم يرتدي بزة بلون أزرق قاتم ولماع، مما استفز الثور، فوخز ردفيه. تفتقت البزة وأكمل شينتو مصارعته وردفاه مكشوفان، غير مكترث، وجليل. القرن في السروال شيء عادي. أتذكر صورة ظهرت في صحيفة لوموند تبيّن بالتالي سروالًا ممزقًا بحيث انكشف الردفان بشكل لطيف وقد عنونتها الجريدة بـ «يد باكيري».

يمكن قلب الردف باندفاع وحماسة، وإشهار جروحه وتفجماته. يمكن أن يكون مثقوبًا، ولكن ذلك أندر. إن درجة البيرسينغ[1]، قد بيّنت أن المرء كان يلجأ إلى ذلك بكثير من اليسر لثقب الأنف أو السرّة وأعلى الأذن والحلمة واللسان والشفة العليا والشفة السفلى والقضيب أو الفرج (إذن معظم الأحيان الثقوب التي تشكل، بحسب ما تقول فرانس بوريل، أجزاء الجسم الأكثر وحشية)، ولكن فيما ندر الأرداف أو الثقب الشرجي، بحيث يتبيّن أن المنطقة من الجسم التي تعتبر، غالبًا، الأكثر عيبًا، هي أيضًا أكثرها عذرية. لا يمكن تطعيمها بشيء. مع العلم أن جون بولوِر (John Bulwer) قد ذكر في القرن السابع عشر، في «الإنسان المتحوّل» هذه الغرابة: «من بين البهارج الغريبة الأخرى لبعض الأمم، أتذكّر تلك التي تُحدث، بنوع من الشجاعة العبثية، ثقوبًا في الأرداف حيث تعلق الأحجار الكريمة. وهذا ما يشكّل نوعًا من الدُرجة غير المريحة، بل المضرة بنمط حياة حضري». ويذكر برونو أحد أشهر الموشِّمين في باريس، كذلك أن إحدى الزبونات التي تمنت أن يوضع لها في طرف نهديها حلقتان ذهبيتان، وبما أن بظرها كان كبيرًا بصورة لافتة فقد طلبت أن يثبت عليه سلسلة ذهبية صغيرة

(1) الثقوب في الجسم لوضع المجوهرات للزينة.

بطول عشرة سنتمترات مثقّلة من طرفها بقطعة رصاص على شكل حص زيتون. ولاستكمال تجهيزها كانت قد قررت أن يثبّت لها حلقات أخرى على شفتي فرجها و«أن يرصع الشرج بلولب ذهبي موصول بسلسلة صغيرة تخرج بصورة حرّة من الإست وينتهي طرفها بفتحة نابض».

وبالمقابل يجري وشم الأرداف بصورة عادية، لأنها منطقة خفية للغاية وعريضة كثيرًا، وبدينة كثيرًا، بحيث يمكن ألا تكون العملية فيها أليمة بقدر ما هي على الرجلين واليدين. الوشم أصله من جزيرة تاهيتي وهو نوع من الوخز بالإبر بما يشبه قليلًا إزميل النحّات، ويعلم على البشرة بواسطة آلاف من الثقوب الصغيرة. في «رحلة القبطان كوك حول العالم» (1772 ـ 1775) وصِف الوشم على الشكل التالي: «هناك كم من الأنواع في النماذج المرسومة بحيث إن أعدادها وأمكنتها تبدو متعلقة كليًّا بذوق كل شخص. ولكن الجميع يجمعون على أن تكون المؤخرة سوداء بالكامل». أما اللون المستعمل فهو سواد الدخان. يدخل الملوّن إلى البشرة، مخلوطًا بزيت جوز الهند، بواسطة الوخز بالإبر المصنوعة من العظم أو الأصداف المسننة والمثبتة على نصاب. و«بما أن هذه العملية مؤلمة، ولا سيما وشم الأرداف، فإنها لا تنفذ إلّا مرة واحدة في الحياة ولا تنفذ أبدًا قبل سن الثانية عشرة أو الرابعة عشرة».

لقد تبنّت الكنيسة في مجمع نيقيا، سنة 787، ما ورد في سفر اللاويين من حظر لهذا النوع من البتر باعتباره نوعًا من الوثنية نظرًا لأن في الوشم شيئًا من الفيتيشية وعبادة الأصنام. وحتى في مثل حالة اليابان، حيث يتمّ وشم الجسم كله، باستثناء الرأس، وأسفل العنق، والساعدين والعرقوبين، الأمر الذي يجعل الجلد، يبدو، باردًا كجلد السمك. في أوروبا، فيما

يتعلق بما يُسمّى الوشم العاطفي أو شهادات الحب، يبدو أن المواضيع والأماكن المختارة لإجرائها يتمّ تحديدها حسب الجنس وطبقًا لقوالب مسبقة. بالنسبة إلى برونو، فإن الذكر سيحمله بالأرجح على الساعد وذات الرأسين واستدارة الكتفين أو النهد الأيسر، أي في أعالي شخصه بشكل مشهدي، حتى لو كان يستطيع أن يلتفت بنظره النرجسي إلى ردفه وساعده أو قضيبه، حيث سيُتبع الرسم بعبارة: «أحب نفسي». أما الأنثى في المقابل فإنها ستختار الوشم على خاصرتيها وردفيها وبطنها وعانتها وجذعها وفخذيها أو أحيانًا نهديها. وبدلًا من الأفاعي والنسور والتنين، ستفضل السنونات وجنيات البحر، ومردة البحر أو أشجار النخيل. ثمة فرق صارخ: الذكر يريد أن يصنع من يده سلاحًا بينما الأنثى تصنع من ردفها جوهرة. جوهرة حميمة وثابتة، وحميمة إلى درجة أن الفرج (الشفتان والبظر) أحيانًا، كما في اليابان، يوشَّم كاملًا: العضو يصبح، على سبيل المثال، بمثابة فم التنين الذي يفلش جسمه على البطن. ويسمى ذلك «الوشم الخفي». وقد ظهر في آخر فترة إيدو، يبقى نادرًا، ولكن من ناحية أخرى يعرف أنه مؤلم للغاية، لأنه يصعب على البظر أن يتحمّل قرابة 600 أو 700 وخزة إبرة في اليوم.

والظهر، الذي يشكّل أكبر مساحة حرّة للبشرة، وحده يسمح بتركيبات ضخمة: مثلًا، تلك الأفعى العملاقة والثنائية اللون التي تغطي ظهر طبيب أميركي والتي تلتصق على ساقيه وذراعيه. ولكن، عمومًا الردف لا يوشّم إلّا عرضًا، الأمر الذي لا يشرفه. وقيل، لماذا لا يستعمل شكله المميّز ومنحدراته الجبلية وكهفه المركزي؟ وبالتالي فإن بعض الوشم الجنسي يبيّن مجموعة من الكلاب تنزل على الكتفين حتى الخاصرتين وتغور في الإست، أو أيضًا أفعى طويلة سوداء تتسرب إليه. وليم

كاروشيه (وشم وموشَّمون) يذكر حالة إحدى نزيلات بيت إصلاحي قد عمدت إلى وشم كل من ردفيها بصورة جنديين يصالبان سيفيهما. وهذان الجنديان يرمزان إلى شعار الوطنية: «لن تمروا». ويصف الكاتب بيار لوتي في كتابه «أخي إيف» مطاردة ثعلب شاهدها بحار من على سفينة صيد للحيتان مُبحرة في المحيط الجنوبي: بالحبر الأزرق رسم الكلاب والخيول، والرهط والفرسان يلفون الكتفين ويعدون بشكل لولبي حول الجذع وراء الحيوان الذي كان قد اختفى نصفه في جحره. فصرخ القبطان «ها هو! الثعلب!، عندما بلغ ذروة بهجته الوحشية منقلبًا مفرطًا في الارتياح والضحك». بالطبع فإن الردف دائمًا مسرور بأن ينتشي المرء تفاجؤًا أمامه.

قد يكون بعض الوشم علامة على الأسر وآثار وشم بالنار. في فترة تجارة الرقيق كان يُوسم كل عبد في جلده كعلامة مميزة تسمح بالتعرف عليه في حال الهروب. يقول الأب لابا «تستعمل شفرة فولاذية رقيقة، وتحمّى ويحك الجزء المعيّن بالشحم. يوضع عليه ورقة مشحّمة أو مزيّتة ثم يطبّق الختم. يتورم الجلد وتظهر الأحرف نافرة فتصبح غير قابلة للإزالة أبدًا. وكانت انتفاضات العبيد تقمع بالطريقة نفسها. يروي ضابط فرنسي ما يلي: «بالأمس، عند الساعة الثامنة، اقتيد الزنوج المُدانون أكثر، زحفًا ومستلقين على البطن، إلى جسر السفينة وقمنا بجلدهم. إضافة إلى ذلك، جرى تشطيب أردافهم ليحسوا أكثر بخطئهم. وبعد أن أدميت أردافهم وضعنا عليها البارود وعصير الحامض والماء المملح والفلفل الحار كلها مطحونة وممزوجة بعضها ببعض. وفركنا لهم أردافهم تحاشيًا للانحلال وكذلك لإيلامهم أكثر». أما الدعارة طيلة القرون الوسطى فلم يكن ممكنًا أن تُمارس إلّا سرًّا خفية عن

السلطات. وكانت مدينة جان (Gand) في منتهى الصرامة حيال ذلك. فالنساء القوادات كنّ تجذمن أنوفهن وكذلك المومسات. كان يدمغ جبين الأولى بحرف M (Matronne) والأخريات بحرف P (Prostituée). ولكنّ علامة العار هذه كانت توضع أيضًا على الساعد أو الردف.

على غرار التشطيب أو الرسم الجسماني، يهدف الوشم إلى إبراز هذا الجزء أو ذاك من الجسم اصطناعيًا وفصلها عنه: وهذا الهمّ الفتشي لا يمكن إلّا أن يكون مفيدًا للردف وكل محيطه. في الداهومي[1] يمكن أن يرى المرء بالتالي على الوجه الداخلي لفخذي الفتيات الصغيرات ندبات رفيعة على شكل معيّنات مدكوكة: إنها «رزات» غايتها حماية عذريتها، وتعني باللغة المحلية: «شدّني». الوشم يحرس فرجها. ليس هذا صحيحًا دائمًا. انظروا مثلًا الزينة اللولبية التي رسمها الفنان الإمريكي كيث هارينج على بشرة وأرداف رجال: ليس من شأنها فقط أن ترفع الردف بواسطة الكشف عن تكوراته وحيويته المفرطة، وإنما تدعو صراحة أيضًا إلى غرز سهم فيه. القوارون أو المكاسون الذين يقطنون جنوب دارفور في السودان لا يخصصون لهم مصيرًا مختلفًا، فهم كذلك يزيّنون الجسم بالكامل، لأسباب طقوسية، برسوم تجريدية ولكن الردف يلاحظ من أول نظرة كما لو أن زينته تكبّره.

ذلك أن القوارين معتادون على طليه بالرماد. والمقصود الذكور، ومن بينهم المصارعون، «الكادومة». أما النساء فتُطلى أردافهنّ بزيت الفستق، خصوصًا في ليلة البدر، عندما تبدأ رقصات «الأوكو». في مقابل هذه الأرداف البارزة والصلبة التي

(1) البينين اليوم.

تشبه أنهارًا برونزية، هناك أرداف الرجال المطلية بالرماد والتي تشبه أكثر ما تشبه خزفة، إذ لها قسوتها ونشافها وكثافتها، وبذلك تقترن بجمجمتهم العارية كالحصبة. إنَّ المكاسيّ يفرك جسده من أخمص قدميه حتى رأسه بالرماد، مما يعطي بشرته السوداء لونًا رماديًا مزرقًا ناعمًا جدًّا، فيصبح تمثالًا كبيرًا من حجر الخفان يرسم عليه سلسلة من الخطوط والمواضيع التزيينية بالحليب المخفوق حتى يصبح معجونًا، مما يعيد اللون الأول لبشرته. يلعب ردف المكاسيّ على الوهم، وبالتالي فإن ثمة إثارة فنية كبيرة في رؤية مؤخرة رجل طويل متجهة نحو السماء وهو منحنٍ ينقب حقله للذرة البيضاء أو التبغ. ذلك أن الرماد إذا كان منشطًا ومنظفًا للبشرة ويحمي من الحشرات والطفيليات، إلّا أنه يجمّلها أيضًا، نظرًا لأنَّ الرماد هو ما يوهَب للمصارعين المنتصرين في المباريات. إنه رماد بطولي. وعندئذٍ يصبح الردف وثن كل القبائل النوبية وهو مقرون بالآلهة.

الشبح

يمكن للأرداف أن تتمدد أو تزمّ، أن تثقل أو تتجوف، وليست تلك التنويعات سوى تبدلات في مزاج زحلي. فهي لا تعبّر عن أي مشاعر، كاليدين والشفتين أو العينين، وهي لا تعبّر عن أي انفعال خاص، فهي حقيقة لا مبالية. هل ينبغي الحديث عن تراخ خاص أو لا أدري أي «شلل عميق» عند الكلام عن «شلل للروح في مواجهة حالة بلا مخرج»؟ ها هو الواقع: أحيانًا تخبّ وتهتزّ وأحيانًا أيضًا ترتخي، يحسبها المرء محبطة، ولكن كلا، ليس فيها لا فخر ولا غيرة ولا حرد ولا شيء. الردف أخرس لا بل في منتهى الغباء. ما يعبّر عنه هو بالتحديد وجوده المؤكد وعتامته المخيفة. فالمرء أبله إذن إن وقع في غرام أشياء لا تبادلك إلّا بالقليل جدًّا، وأن يحيطها بهالة أسرار لا وجود لها. وأن يرى فيها مشاهد طبيعية وأمواجًا صاخبة ومجموعات حيوانية وصحارى ولا أدري أي شيء آخر؟

هذا ما يقوله الذين لا يحبون الأرداف.

وليس هذا فقط.

بما أنها صماء وبكماء فإنها لا تدري إلى أي درجة ليست محبوبة وإلى أي درجة يمكن أيضًا أن تكون مكروهة. ظلمها غير محمول دائمًا. بعضها لها روح لكنها قليلة العدد. ويعتقد بعضهم أن الأرداف التي لها روح هي أكثر الأرداف إثارة ولكن الأغلبية لا تشاطر هذا الرأي. فيفضلون في قرارة

أنفسهم الأرداف الغبية المخبولة الجاهلة نفسها، والبدينة بفظاظة. هكذا يحبون الأرداف.

هل يمكن للمرء أن يثق بوفائها؟ يا له من خطأ! إنها تفلت منكم دائمًا وتخونكم دائمًا. أحيانًا، تحاول اليدان أن تتمسك بها وكأنها حاجز صخري، وها هي تزحط وتنسلخ. سوف يكون على الدوام بالطبع رياضيون قصوويون ممن يريدون أن يثبتوا لأنفسهم أنهم يستطيعون مواجهة الجهة الشمالية من الإنسانية وكسب رهانهم. ولكن الغالبية تفضل التخلي، أو، ما هو أسوأ، الاقتناع بأنهم انتصروا عليها. ولكن الأمر غير صحيح.

بالتأكيد إنها كتل متماسكة ومغرية وشهية، ولكن لا يعرف بالتحديد مما صنعت. يرى بعضهم أنها لا شيء بحدّ ذاتها وأنها ليست سوى وهم حواسنا، وأنها لا وجود لها أكثر من «الفطر الشبح» الغالي على قلب أندريه دوتيل (André Dhotel). هل إن الردف شبح؟ راقبوا، مثلًا، ردفًا متعاظمًا وممشوقًا، فإنه ينقلب ويتبيّن أن الوجه المناسب له هو وجه دون الوسط. لقد خاب أملكم من الردف ولم يعد يتمتع بسحر؛ إنه يعاني من الوجه، ولكن العكس ليس صحيحًا. وإنَّ الردف ليس ضروريًا على الدوام للحب. فكما يذكر ميشال تورنييه «ثمة إشارة لا تخطئ، يتعرف المرء من خلالها إلى أنه يحب أحدًا حبًّا حقيقيًّا، وهي عندما يوحي لكم وجهه بالرغبة، أكثر من أي جزء آخر من جسده». لا يسعنا إذن إلّا أن نأسف ألّا يكون الرأس الجميل هو صاحب الأرداف الجميلة. باختصار، إذا كان الردف وجهًا ثانيًا فالأفضل أحيانًا تحاشي الأول.

في الواقع، إن الردف شيء غير ثابت. إذا رأيتموه عن قرب، يمكن أن يبدو لكم مغفَّلًا، قليل الثقة بنفسه وحتى رثًّا بعض الشيء. ثم ها هو يبتعد، فلا يعود بإمكانكم اللحاق به،

وفجأة يتنشط الشغِب وينطلق. تحسبون تقريبًا أنه مسرور لكونه خفيًّا عن نظركم وأفلت من قبضتكم، ولكن لا على الإطلاق، ذلك أنه يمشي. وما يُرى بخاصة من بعيد، إنما هي خطوط رئيسة (خطان عموديان وخطان أفقيان)، الخطوط المظلَّلة التي تقولب أحجامه. إذن، الردف من بعيد أكثر جاذبية لأنه يحمل بالضبط على الاقتناع بسره. إلّا أنه بعيد.

والردف يلعب بالنور بطريقة بارعة للغاية، ويلعب بالطقس السائد، ويلعب في كل مناسبة. وسيكون المرء أبلهًا إن انفعل له. انظروا إلى أونوريه المسكين، في فيلم «الفرس الخضراء»، أمام أوهام الأدلاييد. فبينما كانت جالسة على الأرض أدارت له ظهرها وعجيزتها المرفوعة عاليًا وحجبت الرأس الغائر بين الكتفين. دهش أونوريه بضخامة العجيزة التي بانت له لأول مرة، نظرًا لأنه كان دائمًا يأسف للنقص الذي يعاني منه هذا الجزء من الأدلاييد. «التنورة السوداء كانت تتحرك ببطء؛ مع تموجات مرتبكة تؤرجح الظلال الكثيفة في آخر المطبخ. وكان أونوريه يحاول بنظراته المدققة أن يحدّد الشكل الغامض المتلاشي في الظلمة. اضطرب بفعل وجود غريب وبديل غير منتظر. لقد استعادت الأدلاييد فرشاة التنظيف وامتدت يداها لتفرك البلاط، وفي الوقت نفسه امّحت عجيزتها متوارية إلى الأمام لتعود فتمتد على الفور بحركة معاكسة واسعة وسريعة، مما كوّرها على كعبيها. أما أونوري فلم يستفق مما رآه».

إن الذين لا يحبّون الأرداف يرفضون أن ينزعجوا بحثًا عن المرأة. بالنسبة إليهم ليس الردف أول بند في مجموعة البنود المحددة للسعادة ولا حتى درب الحكمة، فيفضلون نسيانه.

الشق

ما هو الردف؟

بالنسبة للإغريق، كان يعرَّف بكثافته وأثر كتلته. والشيء نفسه بالنسبة للرومان. الشقّ هو الذي يضع حدودًا بين الردفين وإلّا لكانت العجيزة كتلة عمياء معتمة، والفِرق ليس عارضًا وإنما أصل جغرافيته. والأجمل عند الإنسان هو ما يشكّل أزواجًا دائمًا. هذا هو على الأقل الرأي الشائع، وذلك هو حال الأرداف. ثمة حالات، بالتأكيد، حيث إن الردف لا توأم له، ومع ذلك لم يُشاهد إنسان له ثلاثة أرداف. وكذلك بالنسبة إلى ردف واحد.

وإذا كانت الأرداف تشكّل أزواجًا بشكل دائم، إلّا أنه لا تمييز بين ردف أيمن وردف أيسر، كما بالنسبة لليدين أو الرجلين. الردفان متماثلان ويتميزان بالتناسق والتوازن. وليسا كالقضيب الذي يُشبّه بقرن الكركدن. فعلى غرار النهدين يظهران ليعبّرا عن نفسيهما على الفور، خلافًا لكل مسطحات الجسم وليؤكدا بفخار أن لا وجود لأي منهما من دون الآخر. والشق الذي يفصل بينهما (أكبر شق في جسم الإنسان) هو بمثابة جسر ممدود بين نصفين كرويين، ما يسمح، بالتالي، لليد بأن تنتقل من قطب إلى آخر من الكرة.

يروي رامون جوميز ديلّا سيرنا (1888 ـ 1963) أن أحد الزبائن الأثرياء والخبير «كان يبحث عن نهدين شبيهين على

الأقل، إن لم يكونا متساويين». وبعد أن عجز البائع عن إقناع زبونه اقترح «استدعاء خبير من أجل إجراء الحسابات الهندسية والبرهنة على أنهما متساويان كنصفين للإله. فهل ثمة ردفان لإنسان واحد غير متساويين، على غرار النهدين؟ السؤال مشروع. يقول الكاتب الإسباني أيضًا إن النهد الأيسر هو نهد القلب فهو إذن أنشط من الآخر وإليه نتّجه دائمًا. أما بالنسبة للردفين فليس الأمر كذلك، بطبيعة الحال. الردف الأيسر بعيد عن القلب وربما لم يسمع عنه شيئًا على الإطلاق، فلا يوحي إذن بشيء خاص. عندما نمسك بالردف الأيسر لا تحركنا سوى رغبة واحدة، هي الإمساك بالردف الأيمن. نحب أن نشغل يدينا بهما، لا سيما أنهما على مستوى ارتفاع الردفين نفسه، وبالتالي لا حاجة لبذل جهد للقبض بهما، لا بل الالتصاق بهما بحب. وإذا كان ثمة عدم مساواة بين الردفين فلا يعود ذلك إلى أمر خَلقي وإنما إلى اختلاف في حياتهما.

وفي مقطع من «نوا نوا» كتبه غوغان (Gauguin) من سنة 1891 إلى سنة 1893 في تاهيتي، علمًا أنه لم يحب أبدًا غير النساء، فقد أصيب فجأة باضطراب جرّاء جمال صديقه الماوري؛ وله في هذا الصدد جُمل عجيبة (حتى لو كان التمايز الجنسي في تاهيتي الأقل وضوحًا في العالم): «انتابني شعور يشبه الجريمة، الرغبة بشيء مجهول، استيقاظ الشر»، وهذه الجملة: «كانت لجسمه المرن كالحيوان أشكال لطيفة، وكان يمشي أمامي «دون تمييز جنسه...». وإن كان النهدان علامتين مميّزتين للجنس الأنثوي[1]، إلّا أن الأرداف بالمقابل، لم تكن

(1) علمًا أن المرء قد شهد في الماضي القريب تكرار عمليات التزوير.

لتحدد هوية أحد من الجنسين. لا بل كانت تثير الشك والالتباس. بما يتعلق الأمر تحديدًا؟ تلك هي المسألة المطروحة أمام رؤية كتلة ردفية جميلة. لأن الأرداف بالرغم من الاختلاف، إجمالًا، بين الرجل والمرأة ينبغي الاعتراف بأنه ليس لها نوع مخصص، بحيث إن بعضهم، أمثال ساد، تعلّق بالتنقل من مؤخرة إلى أخرى كتعلقه بالدين، دونما اكتراث بالجنس، أو إن شئنا القول، قلّما اهتمّ بالانتقال من جنس إلى آخر، طالما أنهما يمتلكان مؤخرة. بالإجمال، فإن المؤخرة تستثني النوع، وعندما نمارس الحب من المؤخرة لا ندري أبدًا أين سنقع.

وغالبًا ما انزلق المرء آليًّا من النهدين إلى الردفين ومن الردفين إلى النهدين، كما في ذلك المشهد الشهير لـ «الكلب الأندلسي» (1928)، حيث الرجل الضرير الذي يشكّل نهدي المرأة العارية المتحولين إلى ردفين، ثم إلى نهدين مجددًا، وكأنها تمثال حيّ يلين تحت تأثير اللمسات ويهرب باستمرار. غير أن ما من أحد قبل بيار مولينييه، قد تخيّل هذه التزامنية العجيبة، هذه التوليفة الغريبة المتمثلة بمخلوق خرافي بجوارب سوداء، له ردفان ونهدان «في آن معًا». على غرار، غرغول[1] الكتدرائيات أو الجذور النباتية البشرية الشكل في غرانفيل، نوعًا ما، فقد أنتج مولينييه صورًا مركبة[2] وقِطعَ بازل لنساء مشطورة إلى اثنين، ثم أعيد تركيبها بشكل معكوس: الصدر والردف متراكبان وهو تقارب غير متوقع يُظهر في صدر المرأة أساساتها ويعيد للجسم حماسته وصخبه البدني، أمر يراه بعضهم «غير

(1) مزراب المياه.

(2) كان يجلس بنفسه فيها كمتنكّر.

محتشم». المرأة عند مولينييه معذّبة ولكنها أخيرًا كاملة. ردفاها يرسمان قلبًا ضخمًا منتفخًا، ويمكن الادّعاء حتى، أنها تتمتع أيضًا بمشاعر. ولقد أطلق عليها اسمًا جميلًا: «زهرة الفردوس».

ثمة تفصيل لن يخفى على المرء، ألا وهو أن الردفين، خلافًا للنهدين، لا يعلوهما أي حلمة وليس فيهما من جهة أخرى أي حليب خاص يمكن امتصاصه. إنهما جافّان، محرومان من تلك القرون الصغيرة الشبيهة بعطفات أشجار الكرمة ذات الطعم الحدّ للحلمات، حتى «الحلمات العورة»، بحسب تعبير روسو، أي طرفا النهدين المتقلصين أو ذات السرة، تترك أثرًا لمرورهما. غير أن الردفين لا يتركان أي أثر من هذا القبيل. فهما ليسا سوى منحدرين مقشورين يدعوان لتسلقهما، بواسطة هذا الشرخ الذي له من ناحية ثانية معادل في جسم الإنسان. ليس المقصود الشق الفرجي الشبيه أكثر بالفم، بما يشكّله من فاصل بين الداخل والخارج وبين الهواء والأرض، وإنما الأخدود المسمى «الما بين النهدين». ذلك أنه، بكل بساطة، ليس شقًّا بقدر ما هو مسلك ومعبر. ولكن إن لم يكن هناك شيء في عمق الأخدود سوى العظم، فإن الردفين يحملان على التوقع أن ثمة بئرًا جوفية شبهها بعضهم بوردة لحمية منتصبة ومرجرجة. أيًا يكن الأمر، بينما المرء قد يجد ظهور نهدين وردفين يدير بعضهما ظهره للبعض الآخر مضحكًا، بل بشعًا، فإنه بالمقابل يتأثر بتكدّس بعضهم على بعض الآخر، وبتدافعهما من أجل طمر أسرارهما وإبراز أحجامهما المفرطة مجددًا.

هناك أيضًا شيء آخر يقرّب بينهما، هو انفراجهما. كان مايكل أنجلو أحد التشكيليين الأكثر اهتمامًا ليس بمزاج الردفين المعافى فحسب، وإنما بهاوية الشق هذه التي تشير علامة المدّ

(الفرنسية) المقلوبة الشهيرة إلى مدخلها. ثم هناك ظل هذا المنحدر حيث الانزلاق، لأنه بين البشرة الناعمة والخثرية، الملساء كخدود الطفل، يستقر دبال الفِرق، هذا الفِرق النَفور الذي هو بمثابة لبدة الردفين. كان البابا غريغوريوس يقول «إن الوبر يمثّل الأثر المرئي لخطايا الجسد التي تشوّك الروح». وواضح للعيان أن الردف مشوَّك بالخطايا. أليس هذا السواد العميق خطيئة قبلًا، وسواد الثقب هذا، الأكثر سوادًا أيضًا من ظل عيون الرؤوس المرمرية المتمثل بظل القزحية؟

لماذا تجذب سيقان المرأة الرجل إن لم يكن السبب أنه يقول في قرارة نفسه إنهما ينفتحان في أعلى، عند نقطة الوصل؟ والذراعان موصولان بالجذع بالطريقة نفسها، غير أن الذراعين ليسا منفصلين على غرار الساقين عند نقطة مستديرة خفية. نقطة مستديرة لأنها مغلقة. وهناك سرّ بالتحديد لأن هناك انغلاقًا والمرء لا يعرف. المرء يستشعر ولكنه لا يعرف. والأرداف هي بشكل من الأشكال ما يغلّف ويخفي هذا السرّ. سرّ مختوم. مختوم على ماذا؟ على بدء الخليقة. هذا هو عنوان لوحة شهيرة لكوربيه نفذت سنة 1866 لصالح السفير العثماني خليل بك الذي كان قد أخفاها الفنّان نفسه خلف مشهد كنيسة تحت الثلج. وماذا يرى المرء؟ فرج امرأة لا رأس لها. دابة بلا رأس وما بين فخذين رائع[1]، مفتوح بما يكفي حتى تستدير على نفسها الثنية التي تصل الفرج بالشرج. وفضيحة هذه اللوحة تكمن بالتحديد في هذا «الفسخ الملائكي» الذي تحدّث عنه ميشال ليريس. هذه الاستمرارية بين الثنية الشرجية والشبكة الفرجية. وكبر الشق هذا الذي يلتف حول جسم المرأة قد رسمه بيكاسو

(1) لا شك أنه لجوهانا، الحسناء الإيرلندية.

في لوحاته (بين 1968 و1971) كعلامة تعجب تشكلها الوصلة بين الفسخ ووريدة الإست.

في «الإنسان الرائي» يقول لنا مورافيا إن المتلصص يترصد ليس ما هو محظور فحسب، وإنما المجهول أيضًا. ما يبحث عنه عبر الفسخ أو الانشقاق في شعور «من الحشرية الحارة والتحدي المدنّس»، وهذا ما يبحث عنه العالم تقريبًا. فيقول انظروا إلى كلمتَيْ «فسخ» و«شق» المترادفتين. «تقتضي العملية العلمية التي تقود إلى اكتشاف الطاقة الذرية «فسخًا» بدئيًا وهي كلمة تنطبق على الذرة كما تنطبق على فرج المرأة. وفي كلا الحالتين يحدث اكتشاف[1] سر طبيعي رسمي. السرّ الذي بقي مكتنِفًا منذ الأزل تكوين المادة وأصل الحياة على السواء». فليس مصادفة إذن إنْ كان السرّ العميق للردفين (كالفرج) نابعًا بالتحديد من شقهما، باستثناء أن الأمر متعلق بالنسبة للردفين بسر معكوس، سرّ وهمي، شيطاني ينطبق ليس على أصل الأشياء وإنما على غاياتها. هذا السر الذي كان يسميه أبولينير «الباب التاسع» في قصيدة مهداة إلى مادلين باجاس (Madeleine Pagès)، باب أكثر غموضًا أيضًا من سواها من الأبواب، «باب الأسرار التي لا أحد يجرؤ على الكلام عليها».

(1) بالمعنى الحرفي لكشف النقاب عن شيء بقي مخفيًا حتى الآن.

الرِّدفة

لا بد من بدء قصة الرِّدفة بتبديد وهم. باللغة الفرنسية كلمة ردفة (fessée) ليست مشتقة من كلمة ردف (fesse) بل هما كلمتان بعيدتان كل البعد عن بعضهما بعضًا. والفعل fesser (ضرب على الردف) مشتق من الفرنسية القديمة faisse، fece، مصدرها اللاتيني fascia: التضميد، العصيبة، الشريط، رافعة النهدين، حزام السرير، باختصار كل القيود التي تضغط على البشرية، بحيث إن فعل fesser[1] كان يعني في العام 1489 بكل بساطة: الضرب بقضيب. وبعد ذلك فقط بعدما جرى تقريب شكلي (ولكن في الوضع أيضًا) مع الردف، اعتبر أن الرِّدفة ضرب على الردف، وأن الضرب باليد كان أفضل وسيلة لذلك. كما توحي هذه اللوحة لماكس إرنست بعنوان «سيده تؤدب طفلها أمام ثلاثة شهود: أندريه بروتون، بول إلوار والفنان» (1926)، حيث تضربه بيد جامدة.

لقد أعطى قاموس ليتريه صياغته النهائية: ضرب باليد أو بالقضيب على الأرداف، مما حدا بأناتول فرانس للقول إنها الطريقة الفضلى «لإدخال الفضيلة عبر المؤخرة». في الحقيقة، إذا كانت اليد مناسبة لأداء هذه المهمة على أكمل وجه، فإن

(1) ضرب على الردف.

بعضهم لم يتردد باللجوء إلى وسائل أخرى: القّراص ومقبض الشوك أو السوط. فمن الواضح أن الكونتيسة دي سيغور (Comtesse de Ségur) قد تذكّرت الموجيك ضحايا السوط في روسيا، أثناء طفولتها: استخدمت الكرباج وبالغت بذلك. كانت إرادتها أن يدوم الجلد طويلًا حتى يتم كسر القضيب على الظهر وتغطية الأرداف بعلامات حمراء. هذا على الأقل ما يسمى رِدفة. بعض المدرسين (الذين يسميهم ليريس «المنتفعين من الرِّدفات») وجدوا فيها سببًا لموهبة: كان في المؤسسات القديمة للأخويات اليسوعية، أخوة مكلّفون بضرب التلامذة المخلين بالانضباط على أردافهم علانية. ويطلق عليهم اسم «الأخوة المعاقِبين»، أو «جالدي المؤخرات».

ثمة أغنية لبيرانجيه تقول:

«نحن جالدو

ومعيدو جلد

الصغار الجميلين، الصبية الجميلين».

باختصار، فإذا كانت كلمة رِدفة غير مشتقة من كلمة الردف، إلّا أنه لبيّن أن الواحدة مشدودة إلى الأخرى برابط حيّ. بل بالإمكان الكلام على غرام حقيقي. وبالفعل هل ثمة ما هو أكثر من الأرداف طراوة واستسلامًا وثقة عمياء، وتكريسًا للضربات والاندفاع الغامض؟ في النهاية، إن الرِّدفة هي بالنسبة للردف ما تشكّله الصفعة بالنسبة للخدّين. وفي حالة الصفعة، فإن الصداقة دفعت إلى أبعد من ذلك، إذ إن كلمة صفعة (gifle) قد عنت من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر الخد (joue). إذن ولدت الصفعة من الخد وخرجت منه كما الدمّل. ولذلك تمامًا قد أشارت الصفعة بصورة طبيعية إلى ضربة باليد،

من راحتها أو ظاهرها، على الخد. إن هذا التقارب بين الردف والخد ليس اعتباطيًّا على الإطلاق، بل يجري الخلط بينهما في غالب الأحيان بالإعجاب نفسه: وفيما خصّ الوجنات الكبيرة الممتلئة تذكر «الوجنات مشبهة بالأرداف» وبالعكس يجري الكلام على أرداف جميلة ممتلئة أو أرداف خليقة بأن تصفع. إلّا أن الرِّدفة، أقله في المفردات، عرفت أكبر شهرة لها في القرن السابع عشر. آنذاك، كان المرء يجلد كل شيء تقريبًا. التلامذة يجلدون كراساتهم والحوذيون يجلدون جيادهم؛ والقساوسة واللامبالون يجلدون شحيمهم.

الرِّدفة الملكية مثلها مثل الرِّدفة الوطنية تقدم بصورة ثابتة كلذة للذي ينفذها. وإنه لشعور حديث يعود في الظاهر إلى القرن الثامن عشر، من أنَّ الاعتقاد بذلك قد يكون مصدر لذة للذي تنفذ الرِّدفة بحقه. انظروا إلى كاترين دي مديسيس بأي طريقة كانت تستعملها مع سريتها المتنقلة من النساء. يقول لنا بيار دي لستوال إنها نظمت في مايو/أيار 1577 وليمة في شينونسو حيث استخدمت أجمل وأشرف السيدات في البلاط، اللواتي كنّ نصف عاريات وشعرهنّ منفوش كالعرائس للقيام بالخدمة. ومن ناحية أخرى برانتوم، المترصد دائمًا لهذا النوع من التفاصيل، يحدّد الأشياء بالقول إن هذه الملكة التي لم تكن تكتفي بشبقها الطبيعي، لأنها كانت عاهرة كبيرة؛ فمن أجل استثارة وتهييج نفسها أكثر، كانت تأمر أجمل السيدات والفتيات بنزع ملابسهن وتتلذذ كثيرًا بمشاهدتهن؛ ثم تضربهن براحة يدها على أردافهنّ وتجلدهنّ بالقضيب والسوط فتتلذذ بمشاهدة حركات الأرداف المتأثرة بالضربات الموجعة. ويضيف قائلًا إنها كانت في مرات أخرى تأمرهنّ برفع فساتينهن فتكشفن عن مؤخراتهن ثم تعمل على جلدهنّ. وكانت بهذه

المشاهدات تنمي إثارة نفسها وشهوتها ثم تنبري لإرضائها مع رجال أقوياء تختارهم لمضاجعتها».

ويتنهد برانتوم قائلًا: يا له من مزاج امرأة!

بعد كل ذلك ربما كان وراء الرِّدفة الثورية (في فترة الثورة الفرنسية) الأفكار ذاتها. يبيِّن رسم يعود إلى سنة 1791، على سبيل المثال جلد راهبة رمادية: يقف حشد من الناس حولها بعضهم مزودون بمنظار وآخرون منحنون أمام ما ينبغي تسميته حقًّا بمؤخرة «جليلة»، ذلك أن الراهبة التي اختفى وجهها بالغبار تعرض على المجتمع مؤخرتها على سبيل معرض القربان المقدس، مزيّنة بشمس مشعة أو على سبيل زهرة دوار الشمس أو ببساطة واحدة من عجائب السماء. وكما تذكّر به لازمة موضوعة في كعبها، تجري ملاحقة الراهبات أينما كان في المهجع، ومن غرفة إلى غرفة، وفي الكنيسة كما في الكهف، لجلدهنّ بلا حياء ولا وازع، حتى أنهنّ ينزفن أحيانًا. هذا النوع من الإذلال أمام الجمهور كان شائعًا في عهد الإرهاب. من المعروف أن أولمب دي جوج (Olympe de Gouges) قد نجت من ذلك في آخر لحظة ولكن تيروانيي دي ميريكور (Théroigne de Méricourt) قد جلدت حقًّا في أيار/مايو 1793، على مصطبة الرهبان في قصر التويلري (Tuileries) على يد «نساء يعقوبيات شرسات». ولكن وصول مارا (إله المواطنات) المفاجئ قد أوقف هذا الاختبار الحزين إلّا أن ميشليه قال: بعد أن أصبحت «دابة مقززة» أُدخلت إلى مأوى المجانين في الساليبترييار (Salpêtrière).

الحق يقال إن العداء للكنيسة كان متوافقًا تمامًا مع

الدعارة. فإذا كان البعض، بحسب قول «الأب دوشان» (Père Duchene)، يريد بالفعل إدخال الوطنية في روح هذه الراهبات، أكنّ مسنات أم شابات، كما كانت تريد الأرستقراطية الإيحاء به أمام التلميذات الصغيرات، إلّا أن الجمهور كان حاضرًا هنا خصوصًا من أجل إمتاع نظره. حتى أن ثمة من وُجد للقيام بجردة فاسقة لكل هذه المؤخرات المتراكمة.

إليكم بعض ما جاء في تلك الجردات:

في شارع دي باك، 60 مؤخرة متيبسة ومصفرّة وعفنة.

عند «فتيات الدم العزيز»، شيء آخر، مؤخرات بيضاء كالثلج مكورة تمامًا. وقد ذكر أحد المواطنين أنه قد جرى جلد أجمل مؤخرات العاصمة في هذا المكان.

أما عند فتيات المصلوب فقد عرضت المؤخرات السمراء والممتلئات.

«وبحسب إحصاء دقيق، وجد 621 ردفًا لراهبات تمّ جلدهنّ؛ المجموع: 310 مؤخرات ونصف المؤخرة باعتبار أن أمينة صندوق المريميات كانت بردف واحد».

هل أن النعمة يمكن أن تتأتى من المؤخرة؟ نعم على ما يظهر. إذ إن الفضل كما يبدو يعود لروسّو في شأن أول رِدفة النشوة. حصل ذلك في سنة 1723. كان عمره إحدى عشرة سنة ويعيش في بوساي، قرب جنيف، عند القس لامبرسييه، عندما ضربته ابنة القس على ردفه. وللغرابة أعجبه هذا العقاب أكثر أيضًا مما أعجب الفتاة. وكتب يقول (الاعترافات II): كنت قد وجدت في الألم، وحتى في الخجل، مزيجًا من الشبقية أثار فيّ

الرغبة أكثر من الخشية من الإحساس بها ثانية بواسطة اليد نفسها». أما الرِّدفة الثانية للآنسة لامبرسييه فكانت الأخيرة أيضًا، لأنها عندما رأت أن العقاب لم يخشَ أعلنت الإقلاع عنها بذريعة أنها تتعبها كثيرًا، مما أثار غضب روسّو لأنه شعر بنفسه ضحية «هذا الميل العجيب الملحاح دومًا والآيل إلى الانحلال وإلى الجنون». وتلي ذلك صفحة كاملة عن الاعترافات الحميمية، حيث يتبيّن أن رِدفة الطفولة هذه سوف تؤدي إلى تحديد ميوله وأهوائه طيلة حياته فيما بعد. «أن أكون على ركبتي عشيقة آمرة والانصياع لأوامرها، وطلب الغفران منها، هذا ما من شأنه أن يشكل متعًا لطيفة للغاية وكلما كان خيالي يشعل دمي، كنت أبدو كعشيق مقرور». في مثل هذه الحالات يكون تقدم الحب بطيئًا للغاية ولكن القلب ينضج ببطء أيضًا، وإماتاته لا تنتهي وحروقه لا تُحصى. وكما هو معروف فإن فرويد قد جعل من هذه الإثارة المؤلمة للمنطقة الردفية «أحد مصادر الإثارة الجنسية للميل السلبي نحو القسوة».

كانت ممارسة الجلد عادية في القرن الثامن عشر. ليس فقط في الأديرة حيث «إنَّ الراهبات الفاضلات كنّ يعذبن تلميذاتهن بتلذذ، كما كان الرهبان الأفاضل معتادين على تعذيب تلامذتهم»، ولكن بخاصة في الأوساط الفاسقة حيث كانت هذه الممارسة من أدوات النشوة. في عصر ساد كان يوجد في باريس «نادي السياط»، وكان النساء يتبادلن الجلد فيما بينهنّ «بلباقة لطيفة». ومن المعلوم أن ساد أدخل السجن في سومير سنة 1768، في أعقاب مغامرة من هذا القبيل مع امرأة تدعى روز كيلّر، إذ إنه أقفل عليها وأخضعها للجلد بالسياط. الرِّدفة عند ساد تقود دائمًا إلى الفوضى ولكن خلافًا لروسو لا تنشئ لك

قدرًا، لا بل من شأنها حتى أن تميل إلى اختصاره بشكل فجائي للغاية. زد على أن ساد قد صاغ نظرية للرِّدفة. يقول كليرويل إحدى شخصيات ساد في (قصة جوليات) «ليس ثمة أكثر لذة بالنسبة إلي وما يشعل بالتأكيد كل كياني من ذاك الهوى». إلّا أنه ينبغي التمييز بين الجلد السلبي والجلد الناشط. كليرويل منحاز إلى الاثنين: إلى الأول لأنه يعيد القوة المستهلكة بمبالغات النشوة»، وبالفعل فإنه يحرك الدم ويوفّر الحرارة للأعضاء الجنسية، ويجعل القذف أكثر قوة بما لا يُقاس ويسمح حتى بتعدد موجات اللذة إلى ما يتعدى الحدود الطبيعية. أما الثاني، فهو تعذيب يسمح للذي ينفذه ضد «موضوع شاب مهم ولطيف» أن «تستمتع ببكائه وبالانتصاب جرّاء حزنه والاهتياج بوثباته والاشتعال لرجاته وتلويات جسده جرّاء نشوته التي يستثيرها الألم لدى الضحية المجلودة والمدماة والذارفة الدموع»، باختصار «الاستمتاع برؤية تعابير العذاب والألم واليأس على وجهه الجميل». الحق يقال إنه من الصعوبة بمكان معرفة الحدود التي تنتهي عندها الرِّدفة وتبدأ بعدها الجريمة. لأن هناك تمزيقًا وعضًّا والجَرْح والجلد والإرهاق القاسي للمؤخرة والوخز بالإبر والطرق بمطرقة مسننة والضرب بملاقط حارقة وتمزيق الردفين بمشط من حديد. الرِّدفة في هذه الحالة بمثابة قتل. حتى أن ساد قد تخيّل في «جوستين الجديدة» آلة «مبتكرة» تسمح بتمديد الجسد لتسريع سيلان الدم. «بعد ربط الضحية كاملة يعمد إلى فسخ الساقين والفخذين إلى أقصاهما ويثنى القسم الأعلى من الجسد حتى يصل أرضًا. وإذا وضعت الضحية منبطحة أرضًا فإن الجِلد يكون مشدودًا إلى درجة يسمح بسيلان الدم بغزارة جراء ضرب أقل من عشر ضربات بالسوط». لم يكن للرِّدفة غاية وقتها غير «نشر الدم في كل مكان». تحويل

الجسد إلى مستنقع من الدم. ومذاك عادت الأمور إلى مفهوم رِدفة أكثر جفافًا.

لقد قيل إن عرض الردفين منحنيين إلى الأمام بخضوع قد مثل على الدوام حركة تهدئة حتى عند القرود. غير أنه بالنسبة للبعض لم تكن الوضعية المذلة كافية، إذ لا بد لنا من إظهار علامات الإذلال. الأولاد هم الذين خبروا هذا المفهوم ولا يزالون وهم مستمرون في اختباره هنا وهناك بالرغم من بعض تدابير الحظر القانونية. من ناحية أخرى فقد قسّمت الرِّدفة الناس على الدوام إلى فريقين، وهذا ما كان معاكسًا لمقاصدها، غير أن السؤال الذي يطرح هو معرفة كيفية تنفيذ الرِّدفة. يصرّ «ديفير» (Duvert) على إجراءها باليد. «بيد عارية ومؤخرة عارية تلك هي الوضعية المثلى». الرِّدفة في العادة لا تنفذ على كل ردف بحاله. لا يضرب الأول ثم الثاني، بل الاثنين معًا، الضربات ينبغي أن تضغط وتهزّ بوتيرة عنيفة للغاية الردفين الكبيرين، «بكل ما يحويان وكل ما يمنحهما، من شحم وجلد، هذا المظهر المزدهر وهذا الملمس اللذيذ والسائل للغاية، هذا الكمال المضيء الذي قتل كل التشكيليين الذين تأملوه». في الحقيقة، إن هذه الضربات والصفعات والهزات توجه بالأولوية إلى الفِرق والمنطقة ما بين الردفين. سُتستثار الشبكة العصبية جراء تلك الموجات الكاوية والأعضاء الجنسية، ستستثار أيضًا بصورة واضحة لا بل أحيانًا ستشبع متعة. إذن ينبغي على الرِّدفة أن تكون مصدر متعة. إنها قريبة من اللواط، إذ إن محور الضرب وحده المتغير: الرِّدفة تماسية أما اللواط فإشعاعي. وفي كلتا الحالتين ثمة نوع من الاستمناء السلبي. فهناك من يتدبر مصيرك. أمر جسدك.

في «مديح الرِّدفة» يجيب جاك سرجين (Jacques

(Serguine قائلًا، لا، أبدًا لا يجب تحت أي ظرف ضرب الأولاد على أردافهم. ولماذا؟ فذلك لنقص في المكان. «لأن مؤخراتهم مع أنها لطيفة للغاية، إلّا أنها لا تزال صغيرة كما ترون»، ثم لأن ذلك يؤلمهم. لا بد من القول إن سرجين مهووس أحادي بالرِّدفة، وقد وضع لها نظرية جميلة تنطبق بخاصة على المرأة التي أحبها وتحبه. وبالطبع لم يعتد على ضربها على ردفيها من أجل معاقبتها، ومن ناحية أخرى فإنه عاتب كثيرًا على المثل القائل: «أضرب امرأتك حتى لو كنت لا تدري لماذا: هي تعلم». لا ليس من أجل تحجيمها والانتصار عليها أو إذلالها، إنما ليحبها أكثر. ليست رِدفة إكراه وإنما ردفة رضا وامتثال. ويقول «إن الرِّدفة حركة من حركات الحب»، أو «نوع مشدّد من الملامسة». لأن سرجين يشعر حيال المؤخرة عمومًا ومؤخرة امرأته بخاصة بدهشة صاعقة. «كأنها تصعقني، إنها متطايرة شررًا وناعمة، وتطلق العنان لجوعي وعطشي، وتضعني في حالة غضب شديد في النهاية. الحق يقال إنها تجعل مني رجلًا مجنونًا ومخلوقًا ثائرًا كأرنب مسلوخ، متوحش». قالها أخيرًا. أما إذا كان يقبل بدوره أن يضرب على ردفيه، فإن جاك سرجين يكتب بتحفظ (ومن غير كثير من الحماسة): «إن كانت المرأة التي أحب ترغب في ذلك فلا مانع لديّ إذن». وفي كل الأحوال ليست المسألة بالنسبة له رِدفة عادية، ارتجالية، وضرب عناد، وإنما وفقًا لقواعد في منتهى الدقة قد وضعها بنفسه ليجعل من الرِّدفة موضوعًا فنيًا.

أولًا، متى نضرب على الردفين. الأفضل إلّا نقوم بذلك كرد فعل مزاجي[1]، وليس بطريقة مفرطة في عدم انتظامها. لذا

---

(1) الرِّدفة مرتبطة بعاطفة وليس ببغضاء.

فقد قرر أن يضرب امرأته كل يوم جمعة. الجمعة يوم مناسب.

وأي وضعية أنسب؟ الأمر بسيط: يكفي أن تدير المرأة قفاها وأن يقلبها بنفسه، كما يقلب المرء الفطيرة الساخنة، فيلقيها على بطنها فوق ركبتيه. وفي هذه الوضعية، تبرز مؤخرتها الصغيرة ذات الاستدارة الرائعة بطريقة لا تُنسى ومتناسقة ومثيرة. أما هي فتبحث عن توازن بطريقة ما، ولكنها في النهاية مبتهجة في سرّها.

وماذا عن مسألة السروال الصغير؟ لأنه بالنسبة لسرجين يجب على المرأة التي تتلقى الرّدفة ألّا ترتدي ثيابًا ولا أن تكون واقفة ولكن ألّا تكون عارية أيضًا، أعني عارية كليًّا. «يبدو لي جليًّا أن مبرر الرِّدفة ومعناها يقوم على واقع الثني والانحناء وعلى التعرّي: أقصد بدقة أكثر التعرّي جزئيًّا أي الكشف عن الجزء المعني بالرِّدفة». كما أن سرجين متطلب لجهة قماش ولون «هذه «السراويل الصغيرة الكارثية والمبهرة والمثيرة». يريد القماش الأرقّ وإنما مع ذلك ليس شفّافًا أو بالكاد. والأكثر ليونة والوحيد اللون والأكثر نعومة: هذا ما يتناسب مع انحرافه التدقيقي. ذلك أن الرِّدفة بهذه الطريقة تصبح مقلدة، وأقله غير مهينة، لطراوة الجسد الوثيرة. وفي كل الأحوال، إن اللون الأكثر شهوانيًّا، فيما يتعلق بالقماش على الأقل، واللّيّن نوعًا والحريري يبقى اللون الأبيض.

كيفية نزع الثياب؟ بداية، عندما نخفض هذا السروال الصغير، يبدو الأمر وكأننا ننزع بألم شديد قطعة من قلبنا بالذات. لذا يجب أخذ الحيطة بأن لا ننزعه كلّيًّا حتى يبقى يشكّل طوقًا أو إطارًا للمؤخرة. وآخرون كثر ركّزوا على أهمية ما يطوِّق الرِّدف به، سواء أكانت الجوارب أو المشدات الجلدية أو إكليل الشوك عند جوليات ساد. وطوق المؤخرة هذا هو ما

يزينها. فكتب سرجين يقول: «هكذا فإن المؤخرة المرصوصة بينها وبين اللبادة الصغيرة الأخرى للتنورة تبدو معروضة بالكامل ومشدودة تقريبًا، بريئة ومستفزة في آن، ضعيفة وليّنة كالأطفال ولا ريب متكبرة ومنحرفة مثلهم بطريقة لا توصف».

بعد نزع القشرة، كيف نسدد الرِّدفة؟ بأبسط الطرق، بالانتقال من جزء من هذه المؤخرة اللذيذة إلى جزئها الآخر، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الجهة اليسرى إلى الجهة اليمنى، الخد على الخد وهلم جرّا. ويقول، عندئذٍ يتوصل المرء في الوقت تمامًا الذي تبلغ فيه المرأة المجلودة مرحلة البكاء. إنَّ سائل المرأة هذا لدليل قاطع على أن الرِّدفة ناجحة. وثمة دلائل أخرى. الرنين بداية. لا شك أن مؤخرة المرأة ليست طبلًا، إلّا أن المؤخرة لا بدّ أخيرًا أن تسبّب بعض الأصوات. والمرأة سترد على هذه الأصوات بانقباض مؤخرتها الصغيرة بطريقة غريزية وبإطلاق صرخة مختصرة مخنوقة. ثم التراخي، والتخلي وتأتي اللحظة التي تعترف المرأة فيها بالرِّدفة وتعجب بها: فتنفرج مؤخرتها أيضًا وتنفتح بهدوء تام تحت رعشات حارقة كاوية بالأحرى. أخيرًا، وبخاصة، فإن هذه المؤخرة اللطيفة تصبح محمرّة وتتخذ اللون المنفعل والوثير والحارق لتوتة علّيق فاتحة في ضوء الشمس، مما قاد سرجين للقول إنه لا يزال يحسّ بهذه الرِّدفة في يده.

إنها اللحظة التي يحمل فيها المرأة بالذراعين حيث يجري نزع ثيابها بسرعة وبلا مبالاة، ثم يلقى بها بمجملها هنا أو هناك على ظهرها أو على بطنها وحيث يمكن لقضيب الرجل أن يلج بالكامل في كثبان الجسد المهملة والشرهة التي جمعتها الرِّدف للتو.

تبقى وسيلة فرشاة الشعر. يرى جاك سرجين أن استعمالها

تقليد أنجلو ساكسوني شاذ. سواء أُمسك بها من جهة الوبر أم من جهة القبضة. ذلك أن فرشاة الشعر لا تحفظ من الرِّدفة في النهاية غير جانبه الجَلْدي والقمعي حارمة إياه بالتالي مما يتمتع به من شهوانية. كلّا، تنفذ الرِّدفة بواسطة اليد، والجميع موافق على هذه النقطة (إلّا في سنغافورة، حيث لا تزال تنفّذ كعقاب بواسطة قضيب الخيزران). «سواء أكانت حيّة أم لا، فظّة أم لا، ممتدة أم قصيرة، ينبغي للرِّدفة أن تقع بين الضربة والملامسة؛ يمكن القول إنها تبدأ وتنتهي في نقطة وسط بين الاثنتين كما لو كانت تفضي إلى ما يسميه الطب عتبة «الألم اللذيذ».

الحسناوات الثلاث

يقال عنهنّ عمومًا إنهنّ بنات زيوس الثلاث. ويطلق عليهنّ هيزيود اسم الحسناوات الجميلات ذوات الوجنات الجميلة، «أغليه» و«أوفروزين» و«تالي» اللطيفة. وهنّ يجسدن الحسن والجمال اللذين يزينان الحياة الدنيا. فلذلك، من دون شك، قد افتتن المرء بهؤلاء الفتيات الثلاث: وقد نحت لهنّ منحوتة في العصر الهلينيستي، ويمكن مشاهدة نسخة عنها في سيانّ (Sienne)، كما يمكن العثور عليها على جدارية في بومبيي (Pompei) وقد ألهمت فناني النهضة الأوروبية التشكيليين. لقد كان تصوير الحوريات الصغيرات يحصل في البداية وهنّ مكسوّات، إلّا أن ذلك لم تصمد طويلًا فكنّ يتكشفن عند هبوب أوّل هبة ريح.

ما هو أصل فكرة هؤلاء الحسناوات الثلاث؟ ربما كان الأمر متعلقًا في الأصل بصف من الراقصات يمسك بعضهن ببعضهن الآخر من الأكتاف، الواحدة وجهًا لوجه والأخرى من الظهر. وهذا موضوع مألوف نوعًا ما في تصميم الرقص الإغريقي. لقد خطرت في بال أحد الفنانين الفكرة الوجيهة القائلة بفصل ثلاث صور من هذا الصف وجمعها في تشكيل مغلق ومتناظر، وتقديمها كرفيقات لفينوس. ووقفت الفتيات تارة إلى اليسار قليلًا وإلى اليمين قليلًا تارة أخرى، يعرضن أجسادهنّ للمشاهدة من كل الزوايا المطلوبة وتبعًا لتشابكات متنوعة: صورة جانبية يسرى وصورة ظهر بمقياس ثلاثة أرباع،

وصورة جانبية يمنى، وهي الجهات الثلاث الأكثر نفعًا للمرأة، مع الحرص التام على إظهار الأرداف وسط اللوحة المشكلة. وتبعًا لسنيك فإن المجموع يتطابق مع وجه الهِبة المثلث (العطاء، القبول، الإعادة)، من غير أن نعلم ما الذي يقابله موقع الأرداف بالضبط. بالطبع كانت تلك طريقة ملائمة بالنسبة لفنان تشكيلي محكوم عليه بالعمل على مساحة مسطحة لمنافسة النحّات بإعطاء الانطباع الوهمي بأن ما يقدّمه للمشاهد هي امرأة وحيدة من عدة زوايا في آن، كما لو كانت منسوخة عبر مرآة. ذلك أن تعذر معرفة ما إذا كان الأمر متعلقًا بثلاث نساء في واحدة أم بامرأة واحدة في ثلاث، يمثل ارتباكًا لطيفًا. ولكن الرضا كان الغالب لا محالة ما إن يتكشف النقاب عن الأجزاء من أشخاصها، الأكثر حميمية والأقل إثارة للجدل. فضلًا عن ذلك، وبالرغم من خاصية العفة التي فرضت عليهنّ من قبل النهضة، ففي غالب الأحيان، تمّ استخدام الحسناوات الثلاث في إيطاليا كلافتة لبيت البغاء.

من شأن الثوب الفضفاض المبلّل أن يجمّل المشهد كثيرًا كما يتبيّن في لوحة حسناوات الربيع لبوتّيشيلّي (Botticelli) (حوالى -«ح» 1478). والثنايا الملتصقة بالبشرة تُبرز تخلّع الوركين والنموذج المجسم على حدٍّ سواء. إن حسناوات الفلورنسي التي تردّنا إلى التفكير «بالغاضبات»، الراقصات القديمة المرافقات لإله النبيذ، تبدو سائلة وعارية تمامًا. صحيح أن الأرداف ليست متقنة لكن لديها شيء ملائكي من قبيل نعومة وليونة بشرة رؤساء الملائكة. تحدث كينيث كلارك في هذا الصدد عن «نغم ذي جمال سماوي». لا شك في ذلك، مع أن الأصابع تجاور المنطقة الحميمة على نحو خطير. ليس ذلك سوى لمسات خفيفة وتسلسل من التماوجات وشبقية

هوائية، إذ يحرّكها الهواء ويضفي عليها الماء جمالها. إنّ أقدام هذه الفتيات تكاد لا تطأ الأرض وينظر بعضها إلى بعضها الآخر على الدوام. فالأمر لا يرقى إلى مرتبة تلك الموسيقى السماوية التي عناها كلارك فعلًا. ذلك أن أرداف حسناوات بوتّيشيلّي أرداف يبدو أنها تثير شهوة الحسناوات أنفسهنّ تجاه بعضهنّ. أما لدى رافائيل (Raphaël) كما لدى الكورّيجّيو (Correggio) فقد نسيت الأرداف الموسيقى كليًّا لصالح المطبخ. فقد قررت أن تمتلئ.

لا بل إن حسناوات كورّيج (حوالى 1518) مهتاجات وشعرهن المجدول يطيّره الريح فيصبحن أشبه بجنّيات الجحيم، ولكن كل شيء يشير إلى فخذ وردف مشبعين تمامًا. الردف الذي رسمه كورّيجيو ليّن للغاية. ومما لا شك فيه أن حسناوات رافائيل (حوالى 1505) يتصفن بشهوانية تعادل شهوانية بوتّيشيلّي أيضًا، وهنّ في حال أفضل، إلّا أن بعضهن ينظرنّ إلى بعضهن الآخر بدرجة أقل بكثير. فيقول كلارك عنها بحماسة: «إن لدى هذه الأجساد اللطيفة والمكورة شبقية الفراولة». لما لا؟ فإن أردافها تسعد المرء فعلًا. ولكن ربما كانت، بالضبط مبرجة بنحو مفرط، وكأنها متكلفة أو متصنعة. كل ذلك تنقصه الحماسة. إنها تتحاضن إنما ليس بدافع الرغبة ولكن استجابة لمقتضيات الوضعية. كما أن التفاحة التي تمسك بها ليست رمز الشهوة الحسّية إنما بالحريّ لون جميل داخل اللوحة. باختصار، بينما يلهو الردف الذي يرسمه كورّيجيو بصنع كوى فإن الردف الذي يرسمه رافائيل ينتظر، على ما هو ظاهر للعيان، أن ينهي الفنان لوحته. ومع كراناخ (Cranach) نلاحظ تغييرًا في المشهد: إن لوحته «محاكمة الأمير باريس (أو الإسكندر) (Pâris) (1530) تضع في مشهد بافاري ثلاث حسناوات

جديدات هنّ هيرا (Héra) وآتينا (Athéna) وأفروديت (Aphrodite) اللواتي يتزاحمن على جائزة الجمال ينتظرن بكثير من الحركات والنظرات غير المباشرة والأفخاذ المرفوعة حكم الإسكندر جالسًا تحت شجرة محتميًا بدرعه.

لقد حافظت على الجسد القوطي ذي الكتفين المستدقين والنهدين المرتفعين المعلقين والبطن المنتفخ والساقين النحيفتين. إنها عارية أو تكاد: مجرد منديل خفيف يحيط بالخاصرتين وعقود ثقيلة وقبعات غريبة تشبه بخاصة حلقات زحل. ويذكّر الردف في رسم كراناخ بالنقيشات المصرية التي تجمع خطًّا متعرجًا بنموذج مجسم. في الحقيقة، إنه ردف مراهق: يحب كراناخ طعم الثمار الخضر والبراعم اليانعة. فقد رأى بعضهم أن التناقض بين طراوة الجسد وبريق الدرع في رسم كراناخ، يشير في الواقع إلى «التكامل نفسه القائم بين القضيب المنتصب والفرج الجاهز لاستقباله»، مما يشكّل تحديًا جريئًا. أما عند روبنز (Rubens) فلا نجد شيئًا من هذا القبيل، إذ إن «حسناواته الثلاث» (ح1636) شكّلن ذروة الردف، إلى درجة ساد فيها الاعتقاد بأن كل شيء انحصر بالردف وضاع الحُسن. إن جسد المرأة، ما إن لم يعد متوقفًا على النحافة والجفاف، يضيع في اهتياج سرعان ما يفضي إلى التشتت. تلك هي الحالة مع دقيق الأجساد الفائق الوفرة عند روبنز. ذلك أن سيئتها، إن جاز اعتبارها سيئة، تكمن في أنها ذات تضاريس عنيفة.

ويجب الاعتراف أننا، مع الردف الفلاماندي، نشاهد الردف الهابط. إنه سمين ومتورم ودهني. ومهما رقصت بلامبالاة متسترة بحجابها فإننا لا نرى سوى التجاعيد والفجوات. فنقول إنَّ تلك الآنسات يشبهن أكثر ما يشبهن كومات اليقطين التي كانت تزيّن بها كنيسة القرية في عيد الحصاد. وللغرابة فقد انتشى

المرء لرؤية هذا المشهد. وقيل تكرارًا إنها آيات شكر موجهة إلى ثروة الخلق، وهي تعبير عن عذوبة الماء الجارية، وتتصف بتلك الإنسانية التي يعتبرها القديس توما الأكويني أساسية لتكوين الجمال. ربما، ولكن هذه الأجساد المحبحبة تلفت بخاصة إلى مساوئ تغذية مفرطة في غناها وكارثية الآثار. تكاد تستطيع الرقص حتى أنه قد يعتقد المرء بأنها تغرق في الرمال، وكأنها صنعت من مادة غريبة، ناعمة الملمس وطرية، ومع ذلك ليست متسقة على الاطلاق، يمتصها النور ويعكسها في آن، على غرار الورق المزبود. لقد أراد روبنز لعارياته أن تعطي انطباعًا بالسمنة وقد تحقّق له ذلك. إذ إن لهن كل الصفات المثالية للكرة والأسطوانة. فكما يشير تان (Taine) في مصنفه «فلسفة الفن» (1865) بخصوص لوحة روبنز «السوق الخيرية» (La Kermesse) حيث إن هذا الأخير عمد إلى توسيع الجذوع وحمّر الوجنات ولوى الأوراك وسمّك المؤخرات. وحسبما يستنتج كلارك فإن أسوأ ما يمكن أن يحدث هو اعتداء مفاجئ من قبل السَّتير (Satyre) لأن «شهوة التيس هبة من الله». ولكن مثل هذه المغامرة تبدو أكثر من مستحيلة.

إغريقية

لقد بلغ الردف ذروة كماله عند الإغريق. والردف الفتي والرياضي كان ردفًا ذكوريًا قبل أن يكون ردفًا أنثويًا. الردف الإغريقي، ذكوري ولونه أمغر محمرّ، من لون طين الأواني، ومتقن جرّاء تأثير الشمس. أما لون ردف المرأة فكان بالمقابل اللون الأبيض الحليبي على الدوام.

إن أول صورة للردف الإغريقي إذن صورة جسم رياضي يتفاخر في الظهور أثناء التمارين الرياضية. كان الرياضيون الإغريق شبانًا يهتمون اهتمامًا جمًّا بجمالهم الجسماني وبطاقتهم العضلية. وما نراه من أردافهم في الرسومات على الأواني ليس سوى بدن وواجهة. فنادرًا ما تُعرض الأرداف الإغريقية من زاوية مواجهة، باستثناء الحالات المتعلقة بكيانات فظة ومرعبة على شاكلة الأشخاص السَّتير الأسطوريين الذين نصفهم ماعز ونصفهم بشر والقنطورس أو المسخيين. ذلك أن كل قيمة الردفين تكمن في التقوّس والحجم، وهذا ما يدل عليه تمامًا الانحناء من الزاوية الجانبية، وبصورة أفضل أيضًا قوس الردفين المزدوج الذي يوحي بالحركة. وهذا ما نشاهده على سبيل المثال في «المصارعين» لأندوكيداس (Andokidès) أو «الضيفات السعيدات» ليوتميداس (Euthymidès) (ح525). قال ستراتون الساردي (الخبير في الأمر): «إن ما أحب في ميدان الرياضة هو صبي معفّر قوي الأعضاء وذو بشرة ليّنة».

هناك آخرون مثل آكرون ممن وضعوا يد الفتى الجميل على شقّ الردفين تمامًا، الأمر الذي يقلب الصعوبة وإنما يخدع الجميع. وعرف ديكايوس (Dikaios) ماذا يفعل بالضبط بهذه اليد، في «ضلالات الحب» (الهيدرية الأثينية ح 510): يدخلها الفتى بتلاطف في ما بين ردفي الفتاة التي ضمّها. ومع ذلك فإن الردفين لن ينفتحا بشكل مريح ويظهران لنا في وضعية حديثة، إلّا أثناء ألعاب المخلوقات الخرافية الإغريقية (نصفها بشر ونصفها الآخر حيوان ـ تيس أو حصان ـ (Silènes et Satyres) فشكّلا ما أطلق عليه مارسيال «سلسلة شهوانية»، حيث يصعد الردف عموديًا تقريبًا نحو ذرى سعادة حارة. ويبقى شيء مؤكّد على كل حال، ألا وهو أن هذه العجيزة الضخمة تدع الجنس عمومًا جانبًا، بل إنها تختزله إلى حدّ إلغائه تقريبًا. كيف يمكن تفسير مثال الحب الإغريقي هذا الذي يقتصر في الأخير على المعادلة التالية: قضيب صغير + عجيزة ضخمة = فتى رجولي؟ إليكم ما يقوله أرسطوفان في معرض دفاعه عن مبادئه التربوية التقليدية في مسرحية «السحب» (423). «إذا التزمت بما أقوله لك، طبقًا لما ينصّ عليه المنطق الصحيح، وفكرت به مليًا، ينبغي أن تحافظ على صدرك قويًا ولون بشرتك فاتحًا وكتفيك عريضين ولسانك قصيرًا والعجيزة سمينة والقضيب دقيقًا. ولكن إذا اتبعت طبائع اليوم، أولًا سيكون لون بشرتك باهتًا والكتفان ضيقين والصدر منقبضًا والعجيزة هزيلة والقضيب ثقيلًا واللسان طويلًا والخطاب لا ينتهي. ثم (بعد الإشارة إلى الخصم) سوف يجعلك تعتبر شريفًا كل ما هو معيب، ومعيبًا كل ما هو شريف وفوق هذا كله سيلطخك بشذوذ أنتيماخوس (Antimachos) المخجل». إن هذا الشذوذ المعيب هو بطبيعة الحال اللواط السلبي. فبالنسبة للإغريق، الراشد الذكر الذي يلعب الدور

السلبي في اللعبة الجنسية («الباتيكوس» أي الذي يهتزّ بشكل معيب) هو شخص ساقط. باختصار كان الرياضيون الفتيان يصنفون بمرتبة الآلهة إذا ما كانوا يتمتعون بردفين رائعين وبقضيب صغير، وكان نظام الفتوة في اليونان يمجّد ببأس الأشكال ونبلها، بينما كان يعتبر القضيب الكبير مصطحبًا بعجيزة رخوة ومترهلة من علامات انحلال الطبائع والدعارة: ولم تكن مخصصة في الرسوم واللوحات التشكيلية إلّا للفاجرين المسنين والبرابرة والعبيد، وبالطبع المخلوقات الخرافية العجيبة ذات الوجوه الرهيبة.

من بين جميع الأرداف لأبطال إغريق، بالرخام أو البرونز المؤكسد، منحوتات فتيان أنتيسيتار (Anticythère) أو ماراتون الجميلة مثل هيرميس (Hermès) وديادومان (Diadumène) وبوسيدون (Poséidon) التي يمكن رؤيتها اليوم في أثينا وديلفوس وأوليمبيا أو هاتان المنحوتتان البرونزيتان لمحاربي رياشه (Riace) اللتان اكتشفتا على ساحل كالابريا، فأي ردفٍ من الأرداف نختار؟ كلها تتصف بالروعة نفسها خصوصًا إذا ما ذهبنا لنراها في أماكنها لأن الكتالوجات الإغريقية تمتاز بأنها لا ترينا دائمًا ذلك الجزء من الجسم، مما يشكّل أسوأ شيء غير منطقي. لنأخذ على سبيل المثال تمثال أنتينوس، في متحف دلفوس، الذي يعود تاريخه إلى القرن الثاني قبل الميلاد. إن سمير الملك أدريان، أنتينوس، الذي التقاه في نيقوميديا بآسيا الصغرى (تركيا) بينما كان في سن الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة، كان يونانيًا، ولكن كما كتبت مارغريت يورسينار «تركت آسيا على هذا ملامح الفتى الحادة ما يشبه أثر نقطة العسل التي تعكّر صفو النبيذ الصافي وتعطره». لا أدري بأي رقة ضبابية كان يتمتّع، بأي برطمة حرِدة من شفتين مفعمتين بالمرارة، وبأي

وحشية كان يمكن أن تنذر بما هو أسوأ (لقد انتحر أنتينوس في سن العشرين ملقيًا بنفسه في النيل). ولكن في النهاية الجمال ههنا، وجه كوجه الآلهة، صدر منتفخ وكأنه درع وخصوصًا عجيزة ضخمة نُحتت بإتقان وبدت في هذا الجزء من التمثال الرخامي ببياض أكثر سطوعًا: لكثرة ما جرى تلميع التمثال وتشميعه من قبل خدّام الهيكل على مرّ أجيال، فقد اكتسب نعومة البشرة الحيّة.

يوجد في متحف نابولي الوطني أيضًا نسخة بالرخام مطابقة ومدهشة لمنحوتة برونزية تمثّل هيراقليس تعود إلى القرن الرابع. إذا نظر إلى المنحوتة من الخلف لا تبدو سوى مجرد عضل. ولكنه عضل ينساب تلقائيًا إذا شئنا القول. الرأس منحنٍ قليلًا، والوضعية مخلعة الوركين، واليد اليمنى بأصابعها نصف المثنية مرخية على أعلى الردف. كيف يمكن لبطل اليونان هذا أن يحمل على الاعتقاد بأنه يتمتع بهذا القدر من الأنوثة وهو صاحب القوة غير العادية وناكح العذارى وصاحب الرجولة التي يصعب إنكارها[1] وصاحب العجيزة المكتنزة. إن ذلك يعبّر عن كل التناقض في الرجولة الإغريقية: فهي على غرار الردف: عاضِلة، جامدة، كثيفة وفي الوقت ذاته حساسة بشكل رهيب. على كل حال ليست مصادفة أن يكون هيراقليس قد صُوِّر من الخلف في بعض رسوم مدينة بومبيي أو هيركولانوم، على غرار الحال في هذا المشهد حيث يعثر على ابنه الشاب تيليفوس (Télèphe): الردفان قويان والبشرة أحرقتها الشمس، غير أن

---

(1) علمًا أن بلوتارخ قد ادّعى في كتابه «حوار حول الحب» أن الممارسات الجنسية المثلية لهيراقليس كانت لا تُعدّ ولا تُحصى.

الساق اليسرى ملتوية قليلًا ومغناجة، لذا يكاد يكون فتاة فاتنة. ويتساءل المرء إن كان والدًا مشبع الرغبات أم عذراء شهوانية. بطبيعة الحال، لئن كان الفن الإغريقي في العصر القديم وبداية العصر الكلاسيكي قد اهتم بالأكاديميات الذكورية، خصوصًا، فلا يعني ذلك أن المرأة لم تكن موجودة بالنسبة للإغريق، وأنهم لم يكونوا يرون فيها أي جمال، أو أنها لم تحتل حيّزًا في حياتهم. غير أن ثمة واقعًا محسومًا، هو أنهم عندما بدأوا بالنظر إليها عن كثب فقد ركّزوا فورًا على تطورات عجيزتها.

إن فينوسات المرحلة الهلينيستية، «فينوس أناديومان» صاحبة الشعر المجدول، و«فينوس كاليبيج» صاحبة العجيزتين المرحبتين بفضل منديل مرفوع عن قصد (ادعى بعضهم وجود عذراء أيضًا صاحبة ردفين جميلين في مجموعة الفاتيكان الخاصة وأنها على الأرجح لم تحتفظ بعذريتها طويلًا نظرًا لجمال انسيابيتها (Carénage) أو تمثال «فينوس مقرفصة» المنسوب إلى دويدالسس (Doidalsès) الذي يسمح لنا بأن نقيّم الكمال الفنّي لردف على شكل إجاصة: كلها منحوتات اشتهرت بقفاها الصارخ. وقبلها، حوالى سنة 340 كان الفنان براكسيتال، بمنحوتته «أفروديت كنيدوس»، قد وجد فيها محاسن مقنعة بقدر محاسن هيرميس. لا ندري بالضبط إن كانت الإلهة خارجة من الحمام أم داخلة إليه، ولكن من المؤكد أنها «تخفي حياءها خلسة». حتى أن بعضهم تعجب لما أثارته من حماسة وجاذبية، طيلة خمسة قرون، لدى الشعراء والأباطرة والفلاسفة في معبدها بجزيرة كنيدوس على الساحل الجنوبي من آسيا الصغرى. ويقال إن فرينه المحظية الشهيرة بجمالها كانت هي النموذج الذي استوحاه النحات. ومع ذلك فقد يصعب على المرء أن يجد في التمثال «تلك الرعشة الشهوانية» التي يتحدث عنها كينيث كلارك.

الوجه صارم والملامح والنهدان صغيران والنظرات مبهمة. أقلّه في النسخة التي يمكن رؤيتها في متحف الفاتيكان، لأن الأصل مفقود. إلّا أن هناك نصًا طريفًا صغيرًا للوسيان المشبَّه له، بعنوان «الغراميات» (القرن الرابع قبل الميلاد) يروي أن أفضل ما في التمثال ليس في المكان الذي يظن المرء، وأنه من أجل اكتشافه لا بد من المرور من «الباب الخلفي». فإذن ذلك التمثال الشهير المصنوع من رخام باروس والذي كان بريقه يتعارض مع اللون الأخضر المحيط كان موجودًا وسط بستان أشجار مثمرة والسرو والكرمة المحملة بعناقيد ثقيلة (لأن شهوة أفروديت كانت أقوى حينما يرافقها ديونيسوس). لم يكن لوسيان المشبَّه له ولا صديقاه ليكيلوا لها المديح الخاص: لقد شعروا بالإثارة وقبّلوها بحنان ولكن لا شيء من قبيل ما كان ينتظرهم، لأن حارسة المفاتيح كانت تقود الذين يريدون رؤية الإلهة بالكامل، من الجهة الخلفية. وهناك بقي شاريكلس متجمدًا وقد تملكه إعجاب لا حدود له (علمًا أنه معروف بحبه للنساء). ويقول لوسيان المشبَّه له: «عيناه الحائرتان في كآبة حالمة رطبة قد سقط منها بعض الدموع». وأما عند كاليكراتيداس (Callicratidas)، الأثيني الذي كان يفضل الغلمان، فساد افتتان شديد. وصرخ قائلًا «يا هيراقليس! يا لهذا الظهر المتناسق! كم أنَّ هاتين الخاصرتين مكتنزتان ويا لها من قبضة طرية تعرضان! وكم أنَّ ردفيها سمينان ومكوران! إنهما ليسا نحيفين كثيرًا ولا مشدودين بخشونة على العظم، كما أنهما غير منفلشين بسمنة مفرطة. ومن يستطيع أن يخبر عن حلاوة هاتين الثنيتين المحفورتين على كل خاصرة؟ يا لها من سحبة فخذ وساق صافية تصل حتى العرقوب!».

وعندئذ فقد لاحظ الزوّار الثلاثة فجأة بقعة صغيرة. وظنوا

بداية أنها عيب طبيعي، عيب في الرخام وأن براكسيتال كان قد أخفاها ببراعة في المكان الأقل انكشافًا. غير أن الكاهنة قصّت عليهم في هذا الصدد قصة تكاد لا تُصدق. وهي قصة شاب ينتمي إلى عائلة مرموقة كان يأتي باستمرار إلى الهيكل. وبعد أن تملكته قدوة سيئة أصبح مغرومًا بالإلهة غرامًا جمًّا.

كان كل يوم يمثُل أمامها ونظراته مركزة عليها بلا انقطاع. وكان قد حفر شهادات عن حبّه على كل الجدران والأشجار. وكان يكرم براكسيتال بالتساوي مع زيوس واستمرّ في تقديم كل ما يحتويه مسكنه من أشياء ثمينة قربانًا للإلهة. وأخيرًا تحولت إثارة رغباته إلى هيجان ومنحته جرأته وسيلة إرضاء شهوته. فذات يوم اندسّ خلف الباب واختفى في أبعد مكان، وبقي هناك دونما ضجة حابسًا نفسه. وفي المساء، أقفل عليه الهيكل. يضيف لوسيان المشبَّه له: هل ثمة حاجة لتوضيح «الاعتداء الجريء الذي حصل تلك الليلة»؟ عند الصباح تمّ اكتشاف آثار قبلاته الغرامية وحملت الإلهة تلك البقعة الشاهدة على الاعتداء الذي كانت قد تعرضت له.

أما عن الشاب فقيل إنه هرع إلى الصخور أو إلى أمواج البحر حيث اختفى إلى الأبد.

وانطلاقًا من أن الردفين يمكن أن يكونا جميلين عند الرجل كما عند المرأة دونما تمييز، وأنهما يشكّلان حتى الجزء الأكثر التباسًا من الفرد، فقد تخيّل الإغريق مخلوقًا يجتمع فيه الجنسان فيكرس بذلك انتصار العجيزة. وهذا المخلوق هو الخنثاوي. وقيل إن هذا المخلوق قد أحبته سالماسيس جنية النبع الذي كان يستحم عنده بالقرب من هاليكاناس. فعانقته عناقًا شديدًا ورجت الآلهة أن لا يعودا كلاهما إلّا جسدًا واحدًا فاستجابت لها. في الحقيقة إن أصل مثل هذا التصور لإله مزدوج

آسيوي. وكانت قبرص قد نقلته إلى اليونان التي فضلت جمع الفروقات الجنسية في صورة موحدة بدلًا من إبرازها، ويمكن أن نكوّن فكرة عن ذلك بواسطة تمثال «الخنثاوي النائم» المعروض في متحف اللوفر، وهو نسخة طبق الأصل عن التمثال الأصلي الذي يعود إلى القرن الثالث، والذي يدهش بالتموج الراقص للجسد والنتوء الواضح للردف والوجه الغائر في الساعدين. «لدي كل شيء وأنا كلي في واحد» هذا ما يقوله، على ما يبدو، صاحب هذا الجمال من الصنف الثالث، والذي كان أفلاطون يتصوره على أنه أصل الإنسانية، على غرار كرة من قطعة واحدة وظهر وخاصرتين دائريتي الشكل. هل ثمة أفصح من القول إن الخنثوي ولد من العجيزتين؟ في كل الأحوال لقد بقي بقوة في مخيال البشرية، وللغرابة العامة فقد عرف تخليدًا باهرًا من قبل الشابات العاهرات في القرن الثامن عشر الفرنسي اللواتي كُسيت مؤخراتهن بلباقة.

ضخامة

مما لا شك فيه أن بعضهم يرى نوعًا من الجمال في الردف الضخم وفي الوزن الزائد وفي عدم التناسب الصارخ. ويتلذذ هؤلاء أمام أشكال الردفين الوقحة وغير المألوفة والمنتفخة، والمهم أن يتعلق الأمر بردفي امرأة. ولا يعنيهم سوى الأرداف الشرقية، الأرداف الشمسية والأشكال ما قبل طوفانية، وباختصار كل ما يشبه براكين من اللحم. لا ندري تمامًا ما يدفعهم هكذا؛ ربما كان حلمهم الغوص في هذه الأرائك اللحمية والتحاف لحف السعادة هذه المتمثلة بالأرداف الضخمة الهامدة والساذجة والمذهلة ببراءتها البليدة. هناك إثباتات على هذا الهوس بالرخاوة لدى بعض الفنانين التشكيليين. ومثال على ذلك، الفنان الكولومبي بووتيرو (Botero). وتكمن المسألة السيئة بالطبع في أنه كلما تورم الردف مال إلى الاختفاء. والعجيزة لدى بوتيرو، العجيزة ـ الفطر والنفعية والغدّية، كارثة. ولشدة ما يكتظ اللحم فإن العجيزة تختفي في الكتلة الدهنية.

إنه لأمر مؤسف، إذ إن ثمة وسيلة لتقوية العضل، مع المحافظة على النسبة: ألا وهي السومو (Sumo). إنها رياضة يابانية مرتبطة بالطقس الشينتوي، والسومو متصل بنوع من أشكال المصارعة الوافدة من كوريا والصين، وهي لم تتخذ الشكل الذي تعرفه اليوم إلّا في عهد إيدو (Edo) في القرنين السابع عشر والتاسع عشر. كانت تمارس عند كل زاوية شارع

وكان يوجد حتى مصارعة ذات طابع خلاعي بين امرأة ومكفوفين. إن عجيزة المصارع السوموتوري أكبر عجيزة على الأرض، علمًا أنها اليوم عجيزة ذكورية حصرًا. إنها عجيزة عملاقة كما يمكن أن نتخيل، عجيزة الثور البرّي، أو أنصاف الآلهة. إن زنة السوموتوري الإجمالية بما فيها عجيزتيه تبلغ من 180 إلى 250 كلغ. وكل الثقل متركز حول المعدة والخاصرتين حيث تكمن لديهم قوة الدفع وقوة مقاومتهم للخصم. غني عن القول إن العجيزة من شأنها أن تخنق حتمًا المصارع إن لم تكن بهذه الضخامة والشراسة وهذه المرونة الاستثنائية. لا يراها المرء أبدًا عارية بالكامل: فهي مغطاة بـ«المواشي» وهو الحزام الحريري البالغ طوله أحد عشر مترًا يلف عدة لفات حول الخاصرتين ويمرّ في شق العجيزتين ويفيد لستر عريهم ويؤمن نقطة ارتكاز في بعض اللقطات. وتبدو العجيزة بأضخم صورة أثناء المصارعة بالطبع، عندما يتقابل الخصمان وجهًا لوجه، ومؤخرتاهما مكشوفتان، ويراقبان بعضهما بعضًا لبرهة قبل أن تتعارك هاتان الكتلتان من اللحم وتلتحم الواحدة بالأخرى، وتغيّر شكلهما ويصفع كل منهما وجه الآخر. الصدمة رهيبة ولا تدوم سوى ثلاث دقائق، غير أن المتصارعين يخرجان منها منهكين. كيف الوصول إلى مثل هذه العربدة العجيزية؟ بكل بساطة: المطلوب النوم 14 ساعة في اليوم وتناول طيلة أشهر حساء سميكًا من السمك والدجاج والبقر ودزينة بيض ويخلط الكل مع عصيدة فول مترافقة مع صلصة محلّاة بالصويا: يطلق على ذلك شانكو نابه (chanko nabe). ويعقب ذلك صناديق من الجعة سابّورو (Sapporo) والساكي الساخن. غير أن عجيزة السوموتوري تبقى عجيزة اصطناعية، مسمَّنة بالقوة على غرار الإوز الغولية التي كان الرومان يبحثون عن كبدها، ولا تعمّر

أكثر من 50 إلى 55 سنة، ويتربص بها الضغط الشرياني والكولسترول والسكري. وبالإجمال يفضل إذن أخذ العجيزة الغربية المقتضبة بلا شك لكنّ منافعها أكثر.

بعض النساء يلتهمن من أردافهن، كما لو أن هذه الأخيرة تمردت عليهن. يتعلق الأمر بالنساء اللواتي يخجلن من عجيزتهنّ لأن كل الناس ينظرون إليهنّ: يحدقون بهن فيطلقن صرخات التعجب ويؤسر المرء بهذه الحشوة. إن الأرداف الضخمة هي بمثابة تهمة دائمة. تطفئ المرأة الأنوار حتى لا يراها أحد ولكن بريق أردافها يضوي في العتمة. عبثًا تحاول لفّ أردافها المحرجة بأغطية فضفاضة، فلا تنتهي من لفت أنظار العالم، مثل الأرداف السهلة المنال التي لا تريد أن تكون سهلة المنال فتصبح فجأة أصعب منالًا من سواها. لقد حاولت بكل الوسائل أن ترقّقها وتصغّرها وأن تنسيها وأن تصارع ضدها بلا فائدة. غير أن الأرداف انتصرت وتقوّت على حسابها. لقد استسلمت النساء المرأة للأمر وتركت أردافها تتجاوز حدود جسدها. لم تعد بأرداف ضخمة وإنما أرداف في داخلها نساء صغيرات، وقد ضاعت في أردافها كما لو خرجت رؤوسها من أردافها. إنها مأساة الأرداف الأخطبوطية التي تبتلع النساء.

ولكن النساء ذوات الأرداف الضخمة لا يعرفن جميعهن المصير المأساوي ذاته. فبعضهن مثل «الحظية السوداء» لنيكي دو سان فال (Nicky de Saint Phalle)، يجرؤن حتى على ارتداء مايو السباحة ذي القطعة الواحدة برسومات التويجيات الصفراء والقلوب الحمراء كالدم التي تُفقئ العينين. ومن جهة أخرى فإن جميع «محظياته» ذوات الأجساد الأنصح من المتوسط والرؤوس الأصغر من نهد واحد من نهودهن وهي العملاقة المبرقشة، تنضح حيوية بقدر ما تزيد سمنة. قد يكون نيكي دو سان فال

برسمه طيلة حياته مثل هؤلاء النساء السمينات اللواتي يرقصن على دهنهن قد انتقم من أمه الضامرة، الشحيحة العاطفة. مما يدلّ على أن الأرداف يمكن أن تساعد نفسها مهما كانت المصائب التي تلحق بها. أي إن ليس ثمة نوع من الحظيرة لليائسين من الردف، كما توجد في الولايات المتحدة، بمدينة دورهام ـ كارولاينا الشمالية. هناك، تذهب صاحبات الأرداف الضخمة أحيانًا أو على الأقل يحاولن علاج الأمل الأخير. المكان يدعى مدينة السمنة (Fat City).

كان المخرج الإيطالي الشهير فيلّيني يحب هو أيضًا أن يمدح صاحبة المؤخرة الضخمة. كان يقول إن المرأة ـ المؤخرة «ملحمة ذرّية للأنوثة وكوميديا إلهية اقتيدت على طول تشريح الأنوثة». وليس في الأمر شراسة من قبله كما ظنّ بعضهم، لأنه كان يحبها هكذا ضخمة جدًّا، مشوهة، شنيعة مشوربة. أما المشوربة على سبيل المثال، صاحبة الوبر الداكن وربلتي الساقين الوبِرتين، فكانت حسبما يقول فيلّيني «تجعل أجمل مؤخرات الرومانيين تتشظى وسط لمعان الانعكاسات الباهرة»، عندما تمتطي دراجتها الهوائية وتجلس على المقعد كما لو كانت تجلس على كأس فاكهة. وقد روى لخوسيه لويس دي فيلالونغا أنه اكتشف المرأة على شاطئ البحر لأول مرة. كان في سن الثامنة من العمر وهي كانت في تلك الفترة امرأة ضخمة بيضاء وقذرة تعيش وحيدة في نوع من الكوخ بنته على الشاطئ. وفي المساء كانت تهب نفسها للصيادين الذين كانوا يجرؤون على الاقتراب منها. وكانوا يدفعون لها بالفضلات من السردين الصغير الحجم الذي كان يبقى في قعر مراكبهم ويقال له، في ريميني، السَّرَغين. لذا فقد أطلق عليها اسم السَّرَغينة. وكانت مقابل فلسين ترفع تنورتها الواسعة المثقوبة بروية، لتكشف

النقاب عن مؤخرة ضخمة شاحبة اللون شكّلت حلم أجيال من الأولاد. ومقابل ضعف هذا المبلغ كانت السَّرَغينة تستلقي ولكن أحيانًا أيضًا كانت تقفز كدابة هائجة مطلقة السباب.

كان رأس السَّرَعينة رأس أسد وعيناها عينان صينيتين ولها فم مكشر كبير وكأنه من مطاط، وتفوح منها رائحة السمك القوية والأعشاب البحرية المتداخلة في شعرها ورائحة البترول والزفت في المراكب. كان جسدها جسد فهد، ومؤخرتها عريضة عرض العالم. وذات يوم انبرت السَّرَغينة تغني له أغنية رومبا. كان صوتها صوت فتاة صغيرة، صوتًا خافتًا صافيًا جدًّا، واضحًا جدًّا وحنونًا للغاية. وذلك اليوم اكتشف فيلّيني الخطيئة.

المثال

إننا نعيش زمنًا مؤاتيًا لعشاق الأرداف. هناك في كل مكان طفرة ومهرجان وانحراف لردفي المرأة (وحتى الرجل). نراهما بسبب أو من دون سبب، على دعايةِ إطارات بيريلّي ومرطب الشويبس أو مستحضر «الجل ديور سْفِلت»، الهلامي، الفائق النفاذ حيث يتزاوج مع تحليق قماشة الموسلين باللون الفوشيا. أول ردف أحدث ضجة إعلانية كان في العام 1970، في مجلة باري ماتش، إنه ردف إيربورن Airborne (وكانت جريدة لوموند الفرنسية قد رفضت نشره، وإنما عادت لتنشره بعد مضي عشر سنوات فقبلت بما كان غير مقبول). تخيلوا 50 مربعًا صغيرًا من الأرداف مؤطرًا تأطيرًا ممتازًا من أعلى الفخذ حتى أسفل الظهر. لا مجال للخطأ. لا شبه بينها أو بالأحرى إنهما الردفان إياهما ولكن التقطا من خمسين زاوية مختلفة. لم يكن ذلك بالأمر العسير، إذ لا يمكن استنفاد الردف.

بالطبع كان بإمكان السيد إيربورن أن يلتقط 500، لا بل 5000، كليشيه لشدة ما كانت الحماسة واضحة. قد يقال إن المصوّر قد أمضى ساعات طويلة أمام الردفين الصغيرين، ولكن لا يبدو أنه قد ملّ ولو لحظة واحدة. وما يفاجئ أكثر، بالإضافة إلى ذلك، هو عدد الأرداف أكثر منه الردف بحدّ ذاته. تندر الفرص التي يمكن أن يشاهَد فيها الردف موضوعًا بهذا الشكل ضمن مربعات صغيرة على غرار البسكوت البريتاني الفرنسي. وقد سبق أن اعتُبرت لوحة «الحمام التركي»، لآنغر Ingres،

خانقة، والمقصود هنا ما أثارته الرصعيات الخمسون الصغيرة من انفعالات. إنها أرداف امرأة ولكن يمكن القول أيضًا إن الأمر متعلق بمؤخرة سمينة لرضيع بدين. وذلك لأن الردف ردف في أكمل صورة، مثال ردف، لا ينتمي، على ما يبدو، إلى جنس مخلوق، وقد يكون أيضًا سحابة حسنة التشكيل أو حبة دراقن خملية. يصعب على المرء أن يتخيل من يمكن له، أو لها، ادّعاء ملكيته. لا شيء واقعيًا في الردف المصور من قبل السيد إيربورن: لا شعرًا، لا ثقبًا، لا عضوًا جنسيًا ظاهرًا، لا شيئًا. إنها مؤخرة، ممتلئة متناسقة: مؤخرة جمالية. لا وجود حسيًا لها إلا بظلالها وأنوارها، وبخطوطها المتماوجة والشق الدقيق الذي يقسمها إلى ردفين. إنها مؤخرة ناعمة كالحرير لا بل تثير الشهية لمجرد أننا نحبّ بعض اكتناز اللحم لأنها تبدو غير ناضجة تمامًا. يمكننا القول تقريبًا إنها استباق التحول الوراثي للردفين، نوع من نواة الردفين الخالدين.

والحدث الثاني المتعلق بردف المرأة، المعروض بملصق في الشارع، يحمل اسم كارولينا، وقع في العام 1978 ويعود الفضل في ذلك إلى جان بول غود الذي بذل الكثير لإدخال صورة ردف المرأة الأوتانتو[1] إلى فرنسا. فكارولينا الفتاة الساحرة من سان دومينغو تميّزت بأنها وضعت على مؤخرتها المجيد كأس شمبانيا وقد انتزعت فلينة الزجاجة بواسطة عينين مستديرتين وخصلة شعر على الجمجمة، مما أضفى عليها ملامح وحشية. وباختصار فإن السائل كان يفور راسمًا دائرة كاملة حولها حتى استقر في النهاية داخل الكأس، وكأنه تاج متلألئ. كانت الصورة جميلة، لا سيما أن الردفين تضاعف حجمهما

(1) قوم من الأقوام الزنوج الإستوائيين.

بفعل التقطيع والتلاعب الفنّيين. غير أن جان بول غود كان دومًا مبهورًا بأرداف الزنجيات وبالمنحوتات البرونزية لبلاد البينين، وأراد دائمًا المبالغة في جعلها كما هي، أي جميلة. فيقول في هذا الشأن: «إن ما يلهمني هو اللون القاتم لهؤلاء النساء ذوات الأرداف القوية والعنق المستقيم كعنق الضابط البروسي، وذوات الرائحة المسكية والرأس المكتمل التكوين والمؤخرة كمؤخرة خيل السباق والقدمين المفلطحتين».

في العام 1981، خلعت ميريام «السفلي». حدث وكأنه كان منتظرًا على الدوام، لأن الآنسة ميريام فتاة معروفة الوجه من قبل، وتعرض لأول مرة ردفيها مواجهة إن جاز القول. فكانت هذه الصراحة موضع ترحيب. وفي الفترة نفسها، في مؤتمر للاشتراكيين بفالانسيا، وبعد الانتخابات، تحدث النائب كيلاس عن رؤوس ستسقط. أما الآنسة ميريام فكانت صاحبة ذوق رفيع عندما تركت سروالها القصير والضيق يسقط. وفي أحد الملصقات كانت قد أقسمت بأنها: « في الثاني من سبتمبر/ أيلول سأخلع العلوي». ثم وعدت بعد ذلك في ملصق آخر تعرض فيه صدرًا عاريًا ومشعًّا: « في الرابع من سبتمبر /أيلول سأخلع السفلي». حينها حبست فرنسا أنفاسها، ولكن في اليوم الموعود عرفنا أمام مؤخرة ميريام اللطيفة أن السيد أفنير كان صاحب ملصقات يفي بما يعد به. وأعقب ذلك سجال ونقاش دار بين المعلنين حول مكانة المرأة، وردفيها وروحها، في بيع مساحيق الغسيل. غير أننا ممتنون للآنسة ميريام لكونها تركت لنا ألمع صورة عن نوع من حالة التسامح.

جاء ظهور الردف الذكوري في وقت متأخر وبشكل عاصف. وما يمكن قوله إنه كان عضِلًا، بالضرورة أصغر حجمًا ولكن أصلب أيضًا. ولم يحاول على الإطلاق أن يزاحم ردف المرأة. والخنوثة التي تحدث عنها جيل ليبوفتسكي في كتابه

«أمبراطورية الزائل» لا علاقة لها بالردف. ليس هناك حتى الآن «مماثلة جذرية بين الجنسين» في هذا الميدان. ولكن في النهاية، كان بالإمكان تلمسها، وكان ثمة فارق محسوس بين ردف لاعب الروجبي وردف السيد ديم، وبين العيار الثقيل والمثال الرشيق الذي يمثله السباح الأوسترالي. هذا مع العلم أن لا ردف الرجل ولا ردف المرأة هما اليوم كما كانا منذ قرن مضى. يكفي رؤية تطور الجسد العضِل منذ ابتكار التربية البدنية في عام 1885. ونذين في ذلك إلى إدمون ديبونيه وهو معاصر للبارون دي كوربيرتان والملقب بـ «ذي الشاربين العضِلين». فحسبما تظهره الكليشيهات الـ 50000 الموجودة في مجموعته المكونة من لوحات وسواها من المواد البصرية التي أنجزت بين سنة 1885 وسنة 1950، هناك شيء واحد على الأقل يفقأ العين: لقد تغيَّرت الأرداف. ويعرض علينا ديبونيه أولًا جسد رجل مشبع رجولة، وذلك باستلهام مجموعة التماثيل القديمة، فيما يتعلق بالرجال، واللوحات التشكيلية للحقبة الرومنطيقية، فيما يتعلق بالنساء.

وماذا عن الردف إذن؟ فللغرابة إن الردف مثير، لشدة ما يبدو أنه يريد الإفلات من هذه التقسية العامة. كل شيء صلب وشامخ ولكن ليس الردف. فالردف مرن ورشيق. وحتى لو شعرنا أحيانًا بأنه منقبض قليلًا، إلّا أنه لا نية لديه مشاطرة مصير العضلة ذات الرأسين. وفي نهاية الأمر فإن الردف عند إدمون ديبونيه لن يكون إلّا ردفًا وليس عضَلًا. وهذا أكثر ما يبدو جليًّا بالنسبة إلى المرأة، حيث أعطيت الأفضلية، في تلك الفترة، للأشكال البَقْلية ذات البشرة البيضاء والتكورات الرائعة. وبالنتيجة فإن الفكرة التي تكونت إلى حدّ ما عن المرأة وردفيها في حينه، هي فكرة حسنٍ وخضوعٍ ولذة. ولكنها أيضًا امرأة بولغ في حصرها بمشدها، بحيث سمح تقوسها بتقديم مشهد

انسياب للخاصرتين شبه طبيعي. على كل حال، فإن الردف ضخم إذا ما قورن بالحلمة. الجسم بلون اللبن والجسد مكتنز والقدمان صغيران. فالمرأة لم تعد امرأة تقريبًا، وإنما تحفة هشّة على الأرجح، لشدة ما تبدو عديمة التناسق. واختصارًا يمكن القول إنه بمقدار ما يتعجرف الرجال، نشهد النساء مسلّكة وموهنة. أما اليوم فلم يعد الأمر كذلك، إذ إن مثال الردف الذكوري اتخذ اليوم أشكالًا أقل رجولة تمامًا: فهو يبرز قوة انقباض للعضلة أكثر ليونة وأكثر تكورًا وأكثر حركية. أما العجيزة الأنثوية فتميل لأن تصبح أكثر ذكورية إذ إن التكورات الرائعة والرخاوة الجميلة تراجعت لصالح ظل نحيف وعضِل. باختصار، كان الانتصار للعضَل الطويل.

ولئن كانت صور ديبونيه المخصصة لرجال (ونساء) عراة معروفة من دائرة محدودة من الهواة، كان ينبغي انتظار عام 1967 حتى تكتشف أخيرًا فرنسا برمتها ردف السيد بروتوبابا. هذا الشاب اليوناني في سن الخامسة والعشرين، وطالب الفلسفة، الذي كان قد اتخذ وضعًا جانبيًا واقفًا كنموذج أمام مصور، بالأسود والأبيض، لصالح ماركة «حزام أسود» للسراويل. كان فمه شهوانيًا وتسريحته على غرار تسريحة الفتيات السمراوات لسنوات الستينيات، ويداه على عضوه والردفان يرسمان مع الظهر زاوية بارزة. واللافت في الأمر أنه كان لردفه رأس. شيء نادر، حتى أن هناك وكالة باريسية قد تخصصت في «قِطع» التماثيل المعدّة لعرض الملابس (مانكان)، مقترحة يدًا أو قدمًا أو سيقانًا أو حتى عيونًا. ويطلق على أصحابها اسم «معيري أجسام». كما وأن للأرداف سوقًا رائجة لا سيما في السينما، حيث يُستعاض بها عن خلل في أرداف نجوم التمثيل. هناك أرداف للنساء وأرداف للرجال بنموذجين وبألوان عديدة،

غير أنها بطبيعتها مجهولة الشخصية. والحال أنه قد تمّ، مع السيد بروتوبابا، تقديم أوّل ردف حيّ كامل وبكل تضاريسه. ما حدث كان تفلتًا حقيقيًا. وقيل آنذاك لدى المعلن بوبليسيس: «لقد جرى المساس بعصب حيّ». وبالتالي شهدت المبيعات من «الحزام الأسود» ارتفاعًا جنونيًا.

في العام 1972 أحدث المغني الفرنسي ميشال بولناريف بدوره صرعة في فرنسا بملصق جدران يبيّن فيه مؤخرته، مطلقًا بذلك دخوله إلى الأوليمبيا. أُثيرت تعليقات كثيرة حول هذا الأمر في الصحافة وبين الجمهور. وكانت تلك الفترة هي التي غنى فيها ميشال بولناريف أغنيته الشهيرة «أنا رجل». أما السيد أورلي فقصته تشكّل اختصارًا مدهشًا لتطور الجنس الذكوري طيلة العقد الأخير. لقد شوهد أولًا في العام 1983، ردفيه مستندين برجولة إلى حافة مغطس الحمّام، وبينما انحنى جذعه وهو ينشّف شعره. حسنًا. صحيح أن المرء كان يشعر بأنه منقبض بعض الشيء، ولكن الردف كان قويًا ومشيقًا تمامًا ومرصوصًا بشدة في السروال القصير الضيق، أما القوس الما بين الردفين فكان مرسومًا باتقان (ربما بفضل بعض التنميق البيّن). والحال أن المرء قد فهم بعد عدة سنوات أن السيد أورلي أصبح رجلًا آخر. لم يشخ، لا، لا بل بدا أنه أكثر شبابًا، ولكن أكثر ليونة بالتأكيد. ظهر للمرء مسترخيًا على حافة السرير راكعًا أو يكاد، منبطحًا على الشرشف وخاضعًا ليدي امرأة تضغط راسليه. أما الردفان وسط الصورة فلم يعودا مرصوصين كما عرفا في السابق، فضلًا عن أنهما لم يعودا مكيّسين بسروال قصير ضيق وإنما بسروال عادي صغير، خفيف للغاية وواسع تقريبًا. أما الجوّ فكان أيضًا أكثر دفئًا.

لقد نعمنا أيضًا بسلسلة من الأرداف السفيهة، الردف

المفلطحة للسيد أنتانيوس والردف المكشوف والمفكوك الأزرار تقريبًا للسيد فالانتينو وهو لا يزال غارقًا في بنطاله الجينز، أو الردف الحمّام للسيد روشا الحسن التكوين الذي كان له حسنة الانعكاس في مياه حوض مستدير، مما سمح بمشاهدته من زوايا متنوعة. ولكن الصدمة أحدثها ردف السيد ديم، عام 1991. أسترالي إذن (كان الأميركيون قد رفضوا كل شيء)، عدّاء رياضي يقفز غير مكترث فوق سريره؛ كان راكدًا داخل الأمواج، ويغطس فيكشف بالتالي عن دبر ويستكمل المشهد بكيس خصيتين صغير يشفطه التيار. حتى أن المرء يرى من تحت وجهه، فاهًا فاغرًا يتنشق الهواء. غير أنه بينما كان ردفا السيدة أوباو قد مضى على قدمهما عدة سنوات، فإن ردفي السيد ديم قد أثارا ضجة في أميركا حيث يبدو أن المرء لم يرَ شيئًا من هذا القبيل سابقًا إلّا في عام 1896 في قاعة بلوس أنجلس، حيث شاهد 73 متفرجًا مذهولًا، على شاشة كبيرة ولأربع ثوان طويلة، عناقًا بين نجمتي الأبكم ماري إيرفين وجون رايس.

أما الأرداف الفتية، أرداف الأولاد «الحية، المرتعشة، فهي في حالة يقظة دائمة، تارة هزيلة ومجوفة، وتارة أخرى باسمة ومتفائلة بسذاجة، معبرة وكأنها وجوه، فليس هناك مع الأسف نماذج في الإعلانات عن تلك الأرداف التي تحدث عنها ميشال تورنيه (Le Roi des Aulnes). وإن كان لا يزال ثمة محرم، حتى اليوم، متعلقًا بالبكارة فيجب رؤيته هنا. في الحقيقة يصعب على المرء الحديث عن أرداف في حالة انتقالية، وعن أرداف لم تنضج بعد ولكننا نشعر فقط أنها تنمو. إنها أرداف في بداية تكوّنها ذات إشراق شبه شفاف وذات مطّاطية لا تغتفر. الأرداف الأولى تدرك تمامًا أن لديها شيئًا فريدًا، طانًا، متفائلًا، ولكنها مع ذلك غير وقحة. على العكس من ذلك فهي

لا تزال بادية خجولة، مرتبكة وسيئة التربية، وفيها سذاجة وشبه طيبة. ويقول تورنيه «عندما رأيت ردفيه انبريت أحبّه لأول مرة لأنهما كشفا لي النقاب عما هو أعزل وضعيف في داخله».

إن لوحة «الجنون والزمن» (1540 ـ 1545)، لبرونزينو (Bronzino)، تعطي فكرة دقيقة إلى حدٍّ ما عن المؤخرة المراهقة. ولوحة الفنان الفلورنسي مستوحاة من لوحة فينوس وكيوبيدون لمايكل أنجلو، غير أن كيوبيدون في لوحة برونزينو لم يعد ولدًا. إنه في عزّ تكوينه ويأخذ وضعية وقحة بحيث تبدو مؤخرته الصغيرة المكتنزة ساحرة لكل عين ناظرة، فضلًا عن أن المرء لا يرى إلّا وجهه الهائج وهذا العضّ المتوهج. فبما يتعلق الأمر؟ الأمر متعلق بفتى مع امرأة ناضجة، الشفاه تلامس الشفاه، واليد تقبض على الثدي، فيما حشد المتلصصين يشاهدون اللعب بِمَنْ فيهم الشيوخ. وبما أن كيوبيدون هو ابن فينوس فإن المشهد إذن متعلق بمشهد حرام. وفي الواقع، إن ما يعرضه كيوبيدون بحميّة في كل الكتلة اللحمية من جسمه الذي يريده ممتلئًا أيضًا بمقدار ما هو جسم فينوس المكتنز والشهواني ممتلئ: ما نشهده هو نمو مؤخرة صغيرة تنبت كعضو مجنون أو فطر غير مفهوم على تكورات فينوس العامرة، كما لو كان هذا الكنز اللذيذ لا يزال قطعة ذائبة من جسد امرأة. قد لا نجد مثل هذا التمدد والتبرعم لدى الفتيات الصغيرات نظرًا لأنها تخضع لتمارين قاسية تستهدف خصوصًا محو أشكالها. هؤلاء الفتيات ذوات الكعيكات يعشن عامة في معسكرات وهن بين سن الثامنة والثانية عشرة وهي يعرضن للعين الخبيرة غابة من الكولانات (الجوارب المسرْولة) الزهرية والبيضاء اللون التي تغلف أردافهنّ الصغيرة واستدارة أفخاذهن النحيفة وعراقيبهن. وكل واحدة منهنّ تضحك وتقفز وتتجمع على شكل باقة سِوق، باختصار تعطي

عن المؤخرة صورة ربيعية وهوائية قلَّ نظيرها.

من ناحية أخرى فإن المشهد يتخذ تمامًا شكل تويج وثنْية قرنفلة أو جريسة. ويحتفي تورنيه بالردف الذي يتظاهر بخبث بأنه يحجبه، ولكنه في الحقيقة يمجده.

أما باتريك غرينفيل (Grainville) فقد اختار أن يعرضها عارية وساقها ممدودة أفقيًّا ورأس أصابع قدمها موضوع على العارضة والساق الأخرى عمودية تظهر منها عضلات فتية. لقد كشفت لي وضعيتها العالية عن شعرتها وشفاه فرجها وأوتار ردفيها.

فاجرات

إن ظهور موضوع المرأة برؤيتها من الخلف في اللوحات التشكيلية كان أكثر تكرارًا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويعود ذلك على الأرجح إلى الشهرة التي عرفها الخنثوي والذي أعاد الفنان لو برنان (Le Bernin) ترميم النسخة الأكثر شهرة الموجودة في فيلا بورغيزه. وقد لخّص كينيث كلارك هذا الشعور لذلك العصر قائلًا: «إذا ما نظرنا إليه من وجهة الشكل والعلاقة بين مساحة مسطحة وقسم نافر، يجوز للمرء ادعاء أن رؤية جسم المرأة من الخلف يرضي أكثر من رؤيته من الأمام». طبعًا، لأن الردفين اللذين ينشطان أكثر، والأكثر التباسًا، يدعوان إلى ملذات غير مسبوقة. ولم ينس المعاصرون تلك التسليات الفاجرة. وباختصار فإن المرء في ذاك العصر المكشوف انبرى يراقب عن كثب ما أسماه برانتوم (Brantôme) "الكيان اللحمي». إنه كيان أبيض وجميل إلى درجة قال عندها إن المرء يحسب نفسه يرى جماليات الجنة.

فإذن جرى رفع الملابس وإبراز الجسد وتعريض الأفخاذ لمزيد من توضيح الرؤية إلى تلك الأجزاء المختبئة تحت الملابس، وأمكن رؤية فتيات يكشفن النقاب بلطف ورضى عن الأجزاء المثيرة من أجسادهن الصغيرة. لقد سمح لنا بوشيه وفراغونار الاستمتاع بمشاهدة سلسلة من الحوريات الساحرات وهنّ يلعبن بالأمواج، مسترخيات وغاشيات من الضحك، متضرعات إلى السماء بعيون مستديرة وبشرة لمّاعة كالزبدة. هذا

ما تجسّده لوحة «انتصار غالاتيه» أو أيضًا «المستحمّات» اللتين قال سان فيكتور (1860) بصددهما «أجسادها تلمع مثل أزهار رطبة». ولكن هؤلاء الفتيات البحريات لم يكنّ مخلوقات حقيقية فقد تمّ استقدامهنّ من الأساطير أي من لا مكان. وكان لا بدّ من منح هذه الأفخاذ وهذه الأرداف وجودًا حقيقيًّا وأكثر راهنية، وأن يُنسب إليها وجه وأن تُرسم داخل المكان الحميمي المتمثل بالمخدع وهي مستلقية فوق على صوفا، لحظة خلودها إلى الاسترخاء. وهكذا أصبحت الآنسة أومورفي (O'Murphy) صاحبة الكلمة الفصل آنذاك.

في منتصف القرن الثامن عشر، أخذت المرأة تتغير بالفعل، أقلّه من ناحية المثال المكوّن عنها. فبينما كانت لوحة «محاكمة الأمير باريس (أو الإسكندر) (Pâris)، «لواتو (Watteau)، تقدم امرأة أسطوانية الشكل على غرار عمود دوريّ أصبحت الـ«صغيرة» هي النموذج. جسم مستدير صبوي بضفيرتين مرفوعتين حتى قمة الرأس مربوطتين بشريط أزرق اللون، والبشرة مزبدة ومؤخرة طيّعة وساحرة؛ هكذا بدت الفتاة أومورفي في «المحظية الشقراء»، إحدى لوحات بوشيه لعام 1752. ويروي كازانوفا في مذكراته (32) أنه تعرّف في العام 1751 بواسطة صديقه باتو على شقيقتين فلانمانديتين تعيشان في باريس، وكانت الأصغر سنًّا «مورفي الصغيرة» عمرها 13 سنة فقط لا غير. وبما أنه لم يكن يميل إلى دفع ستمائة فرنك ثمن فضّ بكارتها، ومع ذلك فقد أنفق نصف هذا المبلغ في غضون شهرين لقضاء خمس وعشرين ليلة معها، وأعطى أيضًا ست قطع نقدية لرسام ألماني (في الحقيقة السويدي غوستاف لوندبرغ) ليرسمها. هل هي نفسها؟ ليس ثمة ما يؤكد ذلك، لأن أومورفي الصغيرة حسبما يقول دارجانسون كانت ابنة

نذلين إيرلانديّين. أيًا يكن الأمر فلقد كانت هذه المومس تجلس دائمًا كنموذج للرسم بالطريقة نفسها: عارية بالكامل وبطنها ممعوس على أرائك شديدة إلى حدّ ما لإبراز مقاومة أجزاء الجسد، والشفتان مطليتان والفخذان مفتوحان، وكأنها تتهيأ لأي انقضاض عليها. وكان بوشيه، رسام الملك الأول ومحظي عشيقته مدام بومبادور، يلتهم الحورية بشهية. وقد وضع في وسط اللوحة هذين الردفين المنفتحين ببلادة ضمن مشهد إثارة جنسية بريء وجد تشجيعًا أيضًا في فوضى الأرائك والأقمشة. ذلك أن الآنسة أومورفي سمحت بأن يراها المرء بلا أي شعور بالانزعاج، بمقدار ما كانت هي نفسها تفتقد لمثل هذا الشعور. وكان ديدرو عدو بوشيه اللدود يرغي ويزبد قائلًا سنة 1765: «إن السيد بوشيه هذا لا يحمل ريشته إلّا ليريني حلمات وأردافًا. يرضيني تمامًا أن أشاهدها ولكن لا أريد أن يرينيها أحد». وقد أثار هذا المشهد لويس الخامس عشر أيضًا، ولكنه فضّل أن يضع هذه الفتاة المثيرة في سريره.

ويروي كازانوفا كيف أن «أو مورفي الصغيرة» قد أُدخلت إلى فرساي بفضل لوحتها التي قدّمها الرسام الألماني إلى السيد دي سان كانتان، فما كان من هذا الأخير إلّا أن هرع إلى جلالة الملك الخبير في المجال، والذي أراد على الفور «أن يتأكد بنفسه من أن الرسام قد رسم الفتاة بأمانة؛ ولئن كان الأصل جميل بقدر ما كانت النسخة، فحفيد سان لويس يعرف تمامًا كيف يستخدمه». وبعد ذلك جرى استقدام الفتاتين وأقفل عليهما ضمن جناح في الحديقة. وما هي إلا نصف ساعة حتى دخل الملك إلى الجناح وسأل الفتاة أومورفي إن كانت إغريقية، وسحب الصورة من جيبه وتأمل جيدًا الصغيرة وصرخ: «لم أرَ مثل هذا التشابه أبدًا». ثم جلس بالقرب من الفتاة وحملها على

ركبتيه وانبرى يلامسها قليلًا «وبعد أن تأكّد بيده من أن الثمرة لم يقطفها أحد من قبله، لثمها». فيقول دارجانسون: لأن الملك كان ميالًا للعذارى خشية أن يصاب بأمراض زهرية: لذلك ما كان ليقبل أن يكون قد وطئها أحد من قبله». وباختصار فإن لويس الخامس عشر قد وضعها في شقة من حديقته. بعد مضي سنة حملت الصبية بولد، حسبما يشير كازانوفا، و«ذهب كغيره إلى حيث لا يعلم أحد»، ثم وقع عليه غضب البلاط بعد ثلاث سنوات إثر ملاحظة مسيئة بحق مدام دي بومبادور.

وعلى كل حال فإن الاهتمام بمثل ملذات السرير هذه، وبهذه الأجساد المثيرة بلغ مبلغًا دفع فراغونار الذي كان تلميذًا لبوشيه، بدوره إلى رسم مؤخرات لطيفة ببراعة بالغة. هذا ما تساءل عنه الأخوان غونكور بقولهما: «كيف استطاع فراغونار أن ينقذ هذه التحف العارية وهذه اللوحات الصغيرة الحيّة للغاية وهذه القصائد الحرة؟ يا لها من روعة يضعها فيها لتشكّل عذرها وغفرانها؟ جمال فريد يظهره بصورة نصفية. والخفة هي حياؤه في آن. ريشاته لا تضغط...» أيًا كان تفكير الأخوين غونكور فيها فإن لهؤلاء الحالمات الصغيرات بابتساماتهنّ الغافية مؤخرات حامية. إذ إن من غرائب لوحات فراغونار، وبخاصة لوحة «القميص المخلوع» (ح1765)، أن الردف فيها متورد بما يحاكي تورد الوجنة. أو لنقل الما بين الردفين هو المتورد. من أين تأتي هذه السخونة المحصورة في هذا الموضع؟ هل هي حياء أم خلاعة؟ هل نصدق بأنها مجرد ظل. كلّا إنه الدم. إذن هل تعرّضا للجَلد؟ هل ينتج هذا التسخين المفاجئ عن تبرّج مسبق أم عمليات أكثر سرّية؟ وهذه الشرائح الرقيقة والحمراء كالدم قد تسبّبت بالارتباك وأحيانًا الدهشة. ذلك كما لو كانت المؤخرة تشتعل ما إن يخلع القميص. كلا، ليس الأمر هكذا.

لئن كان الفنان قد شدّد على اللون الأحمر لبعض الشرائح، فذلك بكل بساطة حتى تظهر أكثر حيوية. فلتفادي اخضرار الجسد الذي نراه في لوحات روبنس كان مألوفًا أن تحمّر البشرة وتهيّج. كانت تلك هي الطريقة التي يتمّ فيها تنشيط الدم لأن الردف الرشيق كان دائمًا في حاجة إلى نوع من التحمية التمهيدية. وفي النهاية كان ينبغي أن يحرك قليلًا.

المايّو

إن المايّو البرازيلي الذي ظهر حديثًا وبات شعبيًّا بفضل الآنسة شويبس، والذي يترك مجالًا لرؤية الردفين عاريين تمامًا قد أعطى للنساء اللواتي ارتدينه ملامح الغزلان برشاقتهن المستطيلة وأشكالهنّ المائلة والملهَمة. مما يجعلنا نتعرف إلى ردف صاعد لا يقف عند حدّ ويختفي ربما تحت الذراعين، ويمكن مقارنته، على كل حال، بنقطة ماء أو كذلك بحبّات من الإجاص، ذات نوع خاص، طعمه حامض. باختصار، لم نعد نعرف ما إذا كنا نشاهد ردفًا يهبط أم يطير. مع أنه كان لهذا الردف المذهل أثر غريب لأن بعضًا ممن كان متحمسًا في البداية لمايو لا يظهر شيئًا من الأمام ومن الخلف، اعتقد أن الفتيات ذوات الأرداف الجامحة يحصرن الشعور بهذا الجزء من أجسامهن، ولكنهن كذبن ذلك بشدة. مع ذلك لئن عرض مثل هذا المايو تصورًا للردف، جديدًا تمامًا، فأقل ما يشير إليه، إنما يشير إلى الوقحين الصغار أن الباب موصد، وذلك بفضل الثنيات التي تختزله عندما يدخل إلى الفرزة. باختصار فإن المايو البرازيلي هو بالنسبة إلى العري بمثابة الضمني فيما يُفصَح عنه. كلّما قلّ القماش كان الرمز راسخًا. الأعضاء المعروضة هي دروع مرفوعة كذلك. وهي أفكار خالصة أكثر منها قطع من جسد. والأرداف تبدو معروضة وبالمتناول مباشرة ولكنها غير قابلة للّمس. حتى أنه ينبغي اعتبار هذا المايو حصنًا للأخلاق.

وقد يجعل بعضهم يتحسر على «المايو المبلل جدًّا» لما شكّله لهم في الماضي من نعم الشاطئ.

لقد كتب باتريك غرينفيل في («فردوس العواصف»)، «لشدة ما كان الردفان مبللين وملتصقين بالقماش حسبناهما مطرتين مفلوقتين». ذلك أن المايو المبلل جدًّا مادة شديدة الحساسية، حيث ترتسم بالشفافية الشقوق والتكورات. وفي الماء، بتأثير القوة النابذة للغطس، يضغط المايو على الفرج بسرّية؛ والكتل الردفية تشفطها الهوة المركزية؛ وبحسب ما كتب، فإن بمقدور ذلك تمامًا أن يغرز خنجرًا في قلب رجل. لكن هناك ما هو أسوأ. الردفان المبللان تحت المايو؛ ذلك الشحوب الخاص الذي يصيب الردفين الخارجين من المايو المبلل جدًّا، ذلك الجزء من الجسد المتراص أكثر، والرخو أكثر في آن، والذي تظهر بتهوره الصبياني وارتجاجه، والأبله بعض الشيء، كل ذلك يزول اليوم لصالح بشرة ملساء بالمطلق ومشدودة إلى التفتق، ولصالح قشرة لا يمكن لمسها ومقمرة بفعل الشمس: «الردف المشمّس». يقول لاكان «إن الإنسان العاري ينتمي إلى الرخويات». لقد انتهينا من هذا الآن. وقد ودّعنا هذه الإسفنجات الرطبة الكبيرة من الأجساد البشرية وهذه الثمار الرخوة التي لا حدود واضحة لها، والتي تنبعث من قشرتها كما لو كانت تكتشف النور لأول مرة في حياتها، تلك الأرداف المترددة التي اتسمت بروعة ملتبسة لسر منتزع. وداعًا لهذه المفاجأة المكتومة للبشرة البيضاء التي كانت تتمتع بشيء لا يخترق وناعم، بياض متحفظ دائمًا، ما زال غامضًا، مراهقًا وعفيفًا. بياض يثير الرغبة في النهش من لحمه.

وفضلًا عن ذلك، هذا ما كان يضفي على السينما المسماة «أسود وأبيض» الطابع الشاعري. وقد سمحت بتقديم صورة عن

الجسد غاية في الكمال وشفافة ومطبوعة بالروحانية. يقول إدغار موران «إن السينما الملونة تعوض بالسحر (إن تحقق ذلك) عمّا فقدته من جمال. وبينما يعرّي الأسود والأبيض البشرة، نرى اللون ينزع عنها شفافيتها ويميل إلى إيجاد تناغم بين الجسد والمشهد الطبيعي. كان الأسود والأبيض يستثير بريقًا ويكشف النقاب عن جسد بشرته طافحة بالرقّة. أما اللون فقد قتل ما في البياض من إثارة جنسية، ولذلك يفضي الفيلم إلى بسط اللون وستره بالطريقة نفسها التي كان يعامل فيها الرمادي بالأمس. بات الردف الملون مرادفًا للردف الرمادي. ولون الردف الرمادي يُفقده كل سحره، فيظهر كئيبًا ومسطحًا على نحو بشع. حتى أن المرء، أمام بشرات بدت ميّتة صراحة لشدة تشميسها، قد وصل إلى التساؤل عما إذا لم يكن ملائمًا أكثر قلبها بالأحرى، ليكشف أخيرًا ما الذي جعلها تعيش وتبيّن جمال الأعضاء. إن أردنا حقيقة أن نكوّن فكرة عن لبّ الردف وعضلاته وأعصابه، ربما كان من الواجب فعلًا اللجوء إلى تماثيل الإنسان المسلوخ العائدة إلى النهضة، وكذلك اللجوء إلى دراسات ألّوري (Allori) (1535-1607)، على سبيل المثال، حيث يُظهر الردف المشرّح بعناية كتله المختلجة ومغازله العضلية.

اليد

لقد شكّل الردف على الدوام مادة فكاهة وهذا ما يؤسف له. حتى أنه لشدة ما بدا مضحكًا فقد نتج عن الأمر بعض التعابير مثل «ضرب مؤخرته في الأرض» أو «يضحك مثل مؤخرة»، وهما عبارتان فرنسيتان تعنيان: من غير أن يضحك المرء ومن غير أن يبيّن له سنّ. كان ردف المرأة مثار هزء وضحك ونكات إباحية في زمن رابليه وحتى من قبل. وفي زمن شارل سوريل، كان المرء ينجرّ إلى اللهو برؤية هذا الموضوع الجميل. إن ركل مؤخرة الجار لم يكن من شأنه أن يولد سرورًا عظيمًا وحسب بل كان مسلّيًا مثلما كان وضع اليد على الردفين. باختصار يستحق الردف المواربة، ولكن كيف الوصول إليه تحديدًا؟ لأن هناك عددًا من الأشخاص الذين قد يشعرون، وعن حق، باضطراب أو حتى بالإحراج أمام ردفين لم يحدث أن رأوهما من قبل. فليطمئنوا، إذ يكفي حدّ أدنى من اللباقة والحنكة، فكل المسألة مسألة خفة. لنأخذ مثلًا القَرصة. قد تكون حركة حب وإن كانت على العموم تؤخذ على محمل سيّئ. إن هذا الضغط الخفيف بالإبهام والإصبع الوسطى يستحق منا كل اهتمام. فالطليان الذين جعلوا من الأمر رياضة، يلفتون إلى أن قرصة الردف تحصل على أشكال ثلاثة: البيزّيكاتو (pizzicato)، أي القرصة الجافة الخاطفة التي تحصل بإصبعين والمخصصة للمبتدئين؛ والفيفاتشي (vivace)، وهي قرصة أشدّ تنفذ بعدة أصابع وفتلات خاطفة؛

وأخيرًا السوستنوتو (sustenuto)، وهي قرصة دورانية طويلة ومستمرة برسم «أصحاب الجلود القوية». وميّز آخرون بين القرصة المتموّجة والقرصة الدوارة، فالأولى تسمح، عندما نمسك بالبشرة بين الإبهام والأصابع الكبرى، ملء اليد، بالحصول على ثنية عريضة، كما الحال عندما نمسك بأرنب من جلدة ظهره. القرصة إذن هي دائمًا مصدر متعة. كانت سالي مارا (Sally Mara) تقول إن «السيد بريسل لم يلمسني أبدًا. إنه وضع فقط يده على يدي. وفي بعض الأحيان كانت يده تتحرك على طول ظهري ليربّت قليلًا على مؤخرتي. مجرد حركات مهذبة» (Raymond Queneau, Oeuvres complètes de Sally Mara). القرصة، مثلها مثل الكف هي في النهاية توطئة مثالية إلى الموضوع، ما كان يدعى قديمًا «الوزة الصغيرة». مداعبة صغيرة لطيفة وتمهيد غرامي كانا يشبّهان بفضلات الطيور وسلابتها التي كانت تقطّع قبل أن تُشوى. أيّ شيء أجمل من تشبيه القرصة بجانح أو عنق دجاجة؟ إنهما قطعتان شهيتان.

يمثل «وضع اليد في السلة» حركة أشدّ، ولكن ليس من السوء في شيء أن نتهافت بجرأة أحيانًا. والمقصود بالسلة هنا المؤخرة، وفي حالات أندر، فرج المرأة. وكان ريمون غيران قد أشار إلى أنه «بين الولوج ووضع اليد في السلة ليس هناك سوى خطوة واحدة، سرعان ما يجتازها أولئك المهتاجون». غير أنه ليس معروفًا تمامًا ما هو دور السلة هنا في هذه القصة. هل يتعلق الأمر «بسلة الحيتان» التي تعود إلى القرن الثامن عشر، وهي المخصصة لنفخ القد؟ أم السلة الصغيرة لبائعة الفاكهة التي كانت تصرخ بأعلى صوتها في السوق: «كله سكّر في سلتي»؟ أم أن الأمر مجرّد تحريف للفظ بانيل (panil) بالفرنسية فأصبح بانييه (panier) وكانت اليد توضع عليه في

القرن الثالث عشر، وكان يشار به إلى فرج المرأة ودبرها، ثم أفضى إلى كلمة بينيل =pubis = pénil (العانة) وموضعها أيضًا في المحيط ذاته؟ لقد وقع المعجميون في حيرة من أمرهم. فإذا كانوا قد ذكروا منذ مطلع القرن السادس عشر أنه من الممكن أن تكون السلة مثقوبة[1]، إلّا أنهم عيّنوا تاريخ ظهور عبارة اليد في السلة حوالى سنة 1890، وهي فترة كانت فيها المرأة، كما هو معلوم، قد أغنت مؤخرتها بصورة بالغة؟

وبما أن اليد متوغلة تمامًا الآن، لم يعد هناك على ما يبدو ما يعيق مداعبة الردف. فالمداعبة تعود إلى القرن الخامس عشر، وإذا كان بالإمكان حصول المداعبة بواسطة اليد فكذلك يمكن حصولها بواسطة القدم. ولا ريب أن هذا غير لائق ولكنه قد يكون طيبًا. تعتبر المداعبة بالقدم مداعبة مكشوفة جدًّا لا بل وقحة. يقول سكارون في هذا الصدد عن الريفيين إنهم غلظاء ومداعبون كبار». ويقال اليوم ملامسة بدلًا من مداعبة، غير أنها تمتد إلى أي مكان. فملامسة الردف تعني بكل بساطة تمرير اليد على الأماكن النافرة هنا وهناك بطريقة معمقة تقريبًا. لقد كان لفظ «ملامسة» مستعملًا في القرن السابع عشر في لعبة تقاذف الكرة[2] استمتاعًا بتحمية الجسد قبل مباراة مضبوطة، وبالتالي كان يُقال «ملامسة قبل انطلاق اللعبة» في معرض الحديث عن امتحان تجربة ومحاولة أولى. وسرعان ما أصبحت المحاولة محاولة غرامية، وذلك إلى درجة أن الملامسة تفترض دائمًا أننا نأمل المزيد.

ويقال أحيانًا إن الردفين يتمددان بفعل اللذة عندما

---

(1) بالإشارة فقط إلى فقدان الأنثى عذريتها.

(2) ضرب من لعبة التنس.

نلتقطهما من الخلف. فعندما نلتقطهما بهذه الطريقة ونضغطهما بين اليدين نكتنه طموحاتهما ونحسبهما يتفلتان ويتمددان وينضحان. فنقول عندها إن الردف يكبر. علمًا بأن بعض الأرداف تشكّل في بعض الأحيان كتلة عصيّة على الالتقاط، لفرط ما هي عريضة ولضخامة مجمل تكورها بالنسبة لليد، فينبغي عندئذ الإقلاع عن التقاطها. غير أن الردفين حين لا يكبران كثيرًا يمكن أن «نغمرهما» كما كان يقال قديمًا، أي أن نحيط بهما بالذراعين ونضغطهما. وبما أن الغمر انزلاق في اتجاه التقبيل فإن المرء يستفيد من ذلك فيضع شفتيه عليهما.

«وفي معرض وصف مشهد مماثل في قصة «l'Histoire (1741) de Dom Bougre, Portier de Chartreux» المنسوبة إلى المحامي جيرفيز دولاتوش نقرأ «كانت يداي مصلبتين على ردفيها ويداها مصلبتين على ردفيّ، أشدها إليّ بعزم وهي تفعل الشيء نفسه، وكان فمانا ملتصقين، كانا فرجين، وكذلك لسانانا اللذان يضاجع أحدهما الآخر، وتنهداتنا ترتفع وتختلط مع بعضها بعضًا الآخر بحيث كنا نشعر بلذة ناعمة أفضت في النهاية إلى نشوة اختطفتنا وأطاحت بنا». ويمكن لهذه القبلة التي تلد من اليدين أن تحط في أي مكان. وقوتها نابعة من كوننا استطعنا أن نصل إلى الردفين ونتأكد من أننا نمسك بهما تمامًا. مع أن هناك طريقة أخرى لالتصاق المؤخرة بالمؤخرة لا تتضمن بالتعريف أيّ قبلة وتسمى الرباعية. وتفترض زوجين بعضهما مكدس على البعض الآخر. أمر غريب نجده أيضًا في القصة السالفة الذكر «لم يكن الوالد يسدي والدتي ضربة إلّا وكانت تردها ثلاثة أضعاف فورًا، وعندما كانت مؤخرته ترتدّ على مؤخرتي كانت تجعلني أتوغل في فرج مادلون، وهذا ما كان يتسبب بأثر ارتدادي في المضاجعة فيستمتع المشاهدون امتاعًا جمًّا».

وثمة في كتاب الكماسوترا فصل يتحدث عن فن الخدش. ويذكر أن الخدش والحك بالأظفار في غمرة الشهوة أو لإظهار قوتها عندما تنقصنا الحماسة، يشكلان «علامات غضب وفرح أو تسمم، ولكن لا نفعل ذلك في كل ظرف». ومن بين العلامات التي تتركها الأظفار على الردف، لنذكر خدش النمر، البدر وقائمة الطاووس أو ورقة اللوتس. ويحدد كتاب الكماسوترا أنه يجوز العض بالأسنان كما نخدش بالأظفار تدليلًا على التملك. ففي لوحة لهانس بلمير (Hans Bellmer) (من دون عنوان 1946) نرى أيضًا امرأة بجوربين أسودين تدخل إصبعًا مطليًّا في عجيزتين مكتنزتين من غير أن نعرف تمامًا ما إذا كانت تمنع ولوجها أم أنها تثير أعضاءها. على كل حال كان بلمير يعتبر أن صورة المرأة المشتهاة ليست سوى «سلسلة من الإسقاطات القضيبية تنطلق تدريجيًّا من تفصيل المرأة نحو مجملها بحيث إن إصبع المرأة واليد والذراع والساق تشكل قضيب الرجل» انظر كتاب تشريح الصورة الصغير). غير أنه بالإمكان أن نتساءل عما إذا كان مُرضيًا للمرأة أن تكون امتدادًا لوظائف الأعضاء الجنسية للرجل. وهناك صورة اليد ذات الأصابع الجاحظة، الخارجة من شرج الرجل المغطى بالحصى، صورة مشهورة لأرتور تراس (Arthur Tress) وهي نتيجة لحيلة تقنية. إن هذه اليد الخارجة والتي تصرخ طالبة النجدة كما لو كانت قد غمرت بفعل كارثة أرضية ليست أقل تثبيطًا للعزيمة. إنها صورة مقابلة للمشاهد المألوفة في إدخال قبضة اليد في الشرج لدى أوساط المثليين السادومزوخية، وتثبت على الأقل شيئًا واحدًا: إن اليد التي تلج الشرج بقبضة مغلقة لا تطمح إلّا للخروج منه بأسرع ما أمكن.

الذكَر

تعترف النساء أو بعضهنّ بأن الرجل الذي يتمتع بردفين جميلين لا يرضيهن إطلاقًا. وذلك لأنهن، كما يقلن، يخشين المزاحمة عندما لا يعدن بمفردهنّ صاحبات أرداف كبيرة مكوّرة. ومن ناحية أخرى، فإنهن لسن بعيدات عن الظن أن تفضيل رجل بلا ردفين هو في النهاية اعتراف ضمني بأن له حجمًا في مكان آخر، وأن كل حجم الردفين قد مُنح للقضيب، وهذا ما يغريهن أكثر. إن هؤلاء النساء لا يشكلن في الظاهر السواد الأعظم من مثيلاتهنّ. وبحسب استطلاع أُجري في العام 1992 فإن النساء تؤثر لدى الرجل بالإجمال: العضلات، الفم، عرض الكتفين، العنق، الجذع وجوزة العنق والأذنين والأعقاب والقضيب، علمًا بأن حجمه ليس له أهمية بالغة، غير أن ما يقطع أنفاسها هي العيون والأرداف، لأنها واعدة بالنسبة إليها. إن ميزة التمتع بأرداف جميلة هي بكل تأكيد أن باستطاعتنا تأمل نتوئها والإمساك بها بقبضتنا.

إذن أيًا يكن قول الدكتور واينبرغ، العالم الجنسي الذي يرى أن «اختيار الأرداف يعني إيثار رجولة منزوعة الجنس»، فإن الردف الرجولي يُسعد المرأة عمومًا. لقد أظهرت فرانسواز زيناكيس ميلًا كبيرًا للردف الذكوري سواء ردف يانيك نواه، لاعب التنس الشهير، أم ردف تمثال الديسكوبول، المنحوتة الإغريقية التي تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد والتي تمثّل الرياضي الأثيني، رامي القرص. وتقول: «كنت أمضي ساعات

طويلة في ذلك المتحف الأثيني أركِّز النظر على فجوة ظهره. زيوس، يا له من خاصرتين مسكوبتين! وهذا الردف الأيمن لا شيء إلّا أنه أكثر انتصابًا من الأيسر. والمؤسف أن الرجال الذين تعمل معهم نادرًا ما يتمتعون بأرداف شبيهة بردفي رامي القرص. وفي المقابل، في الشارع، «تتطاير أرداف تمثِّل عجائب حقيقية! بلا، وإنما أولًا: لا تعمل تلك الأرداف حيث أعمل أبدًا، وثانيًا: أرى تمامًا أن معظم الذين جعلوا لأنفسهم مثل تلك الأرداف إنما يؤثرون أكثر ما يؤثرون في الدنيا، بالضبط، أرداف الرجال»! باختصار، فإن ردف الرجل ينتهي في النهاية إلى أنه يخيِّب في يوم من الأيام أمل المرأة أيضًا. فلذلك نراها تفضل لديه، بلا شك، الأذن أو العرقوب، بوجه عام.

في تاريخ الفن التشكيلي احتل الردف الأنثوي كل شيء تقريبًا. أما الردف الذكوري فمن غير أن يغيب بالكامل كان موسميًا وعرضيًا. وسيبقى مجهولًا، على سبيل المثال، سبب ظهوره فجأة في القرن السادس عشر الأيطالي واختفائه كليًّا تقريبًا في القرن الثامن عشر الفاجر. وقد قيل إن العصر كان عصر فن تشكيلي ذكوري. لا شك. ولكن الردف الذكوري، حقيقةً، هو جزء من الأشياء التي قليلًا ما كان المرء يُظهرها لأنه لا يمثل شيئًا رائعًا بالنسبة إلى الذكورية أو الرجولة. وما كان مصدر فخر هو السيف في المقدمة والفخذ المعصوب والذراع الممدودة، وليس ما يسميه رولان بارت «القربان». فالعالم كان مقسومًا على هذا النحو: للرجال السيف وللنساء الاستدارة. وذلك إلى درجة تقع فيها الأرداف الذكورية في مرتبة بين بين: كانت مكورة وإنما لم تكن أرداف امرأة؛ كانت عضِلة ومعصوبة وإنما لم تكن سيفًا أو تمثيلًا قضيبيًّا. وفي النهاية لم تكن لترضي أحدًا باستثناء مايكل أنجلو، بطبيعة الحال، ومعه

جميع تشكيليي النهضة الإيطالية، وبخاصة لوكا سينيوريلّي الذي عرض ردفًا يتمتع بحيوية شيطانية ومنتصرة، وبونتورمو أو أندريا ديل سارتو. أما مايكل أنجلو فقد مثّل ذروة الردف الذكوري. ولن تجد ثانية مثل هذا الاعتبار أبدًا اللهم إلّا في تشوّف عمالقة المجمع الرياضي الإيطالي الذي بناه موسوليني في ثلاثينيات القرن الماضي على ضفة نهر التيبر.

يقال أحيانًا إن الردف عند مايكل أنجلو ردف أبولوني، إلّا أنه ليس هناك شيء من هذا القبيل. إنه ردف عنيف، عملاق جامح وراعد ومنفلت. إنه ردف يتسبّب بالارتجاف. لم يحدث قط أن كان للردف مثل هذا الزخم والأهمية. يقول فاساري إن مايكل أنجلو كان يعتبر العري الذكوري عنصرًا إلهيًا. وبالفعل يبدو عسيرًا إيجاد تمثيل إنساني له، ابتداءً من «معركة كاشينا» وصولًا إلى «يوم الحساب»، إلّا إذا جرت الإحالة ربما إلى المتزلجين على الأمواج في هاواي أو إلى جنود البحرية في وايكيكي. قليل من الفنانين قد تملكهم الشغف الفوضوي بالأكتاف والركب والأرداف الذكورية، أي بكل تلك النتوءات التي تميّز بها ذلك الفنان الفلورانسي. فكتلتا اللحم القويتان لديه بدتا كأنهما قادرتان على أن تنطلقا بنوع من الهيجان الغريب. فأحيانًا تندفعان في الهواء كما لو كانتا ستنفجران (Les Archers) وتغرقان في اللهب أحيانًا على غرار كلبين مولوسيين (كلاب حراسة من بلاد المولوس) في وضعية الجماع («يوم الحساب» Le jugement dernier، مجموعة المعذبين مع مينوس Minos)، وليسا ردفين يتأرجحان يمنة ويسرة وإنما من أسفل إلى أعلى. إنهما ردفان يشبهان شكل عرف ديك أو قبعة فريغانية (قبعة حمراء). ويعلوان ساقين وفخذين للتأكيد على قوتهما، فيتقوسان والجسد كله يشتعل. إضافة إلى أن الأخدود لا يفصل

الردفين وحسب وإنما يمتد على مساحة الظهر بأسرها ويوزِّعه إلى شقين حتى قمة الرأس. أما الخط الفاصل بين الردفين فإنه يلغي التصاقهما البدني ويرفع تمجيد الردفين حتى فكر الإنسان بحيث يبدو مفتوحًا بالكامل وكأنه شُقَّ بواسطة فأس؛ والردفان عند مايكل أنجلو لا يشكِّلان مركز الجسم وحسب وإنما يطبعانه بنفحة روحية.

إضافة إلى ذلك انتشر الردف الإيطالي في أوروبا بأسرها. نجده على سبيل المثال عند فرانس فلوريس (1515 ـ 1570) الذي يعرض لنا في لوحته «آلهة الأوليمب» مؤخرة زيوس بأجمل صورة صوِّرت به بالرغم من أنها التُقطت في وضعية الجلوس. ذلك أن المؤخرة في وضعية الجلوس، وهذا مألوف كثيرًا في اللوحات الفنية التشكيلية، تطرح سؤالًا حول ما إذا كان يجوز وصفها بالعجيزة لشدة ما تبدو قابلة للهروب والتواري والابتلاع. فالعجيزة في الجلوس مسطحة مثل أريكة وهي لينّة على نحو بشع، ومتراخية، ولم تعد تتمتع بسحر المؤخرة الفارهة. ماذا يبقى منها في نظر المراقب لها، سوى منخفض خفيف كمدخل وظهور ضبابي لهاوية، ومثلث قاتم يؤشر إلى وجودها وانغمارها في آن. إنَّ أصعب ما نجده في المؤخرة الجالسة هو أن نراها بالتالي تولد وتموت في آن. ولكن «زيوس» فرانس فلوريس ليس لديه عجيزة مولودة ـ ميتة. ظهره منحنٍ وعجيزته تصعد وتصعد عاليًا بحيث تبدو مفتوحة بالكامل. ومن ناحية أخرى فهي العجيزة الوحيدة في اللوحة، إذ إن زيوس يواجه كل آلهة الأوليمب مجتمعين. باختصار إنها المؤخرة الضخمة والعرمة المنتظرة من إله الكون.

هناك ردف مذهل لأنه يتسبب بفارق كبير، وهو ردف الهولندي كورنليز فان هارلم (1562 ـ 1638). ويقترح جورج

باتاي صيغتين أخريين متقاربتين في كتاب «دموع إيروس» (Les larmes d'Eros): هما صيغتا الطوفان (Le Déluge) ومجزرة الأبرياء (Massacre des Innocents). نرى إذن رجلًا مستندًا إلى ركبته اليسرى التي يسحبها بعنف إلى الخلف ويحافظ على التوازن وهو يرتكز على ساقه اليمنى بحيث إن المؤخرة ترسم في مركز صندوق خيالي كتلتين متراصتين مكتنزتين يفصلهما شقّ رئيسي. إنها ألية في الهواء لا تتحرك مع أنها تبدو كأنها تفشخ فشخات واسعة. إنها تتصدر اللوحة ولكنها تستمر على تواضعها النسبي. وبالمقابل في لوحة عماد المسيح (Baptême du Christ)، فبينما المسيح هو الشخصية الأقل مرئية بين الشخصيات، ولا يرى في هذا المشهد المقدّس إلّا شيئًا واحدًا: الجهاز العضلي لعملاق أشقر، عارٍ كليًا، جالسٍ على أليته اليسرى ويبسط مؤخرته وفخذه الرائع حتى عقب رجله القذرة. إنَّ الأمر مثير للاستغراب إلى درجة أنَّ المرء لم يعد يعرف من المقصود (ربما أحد الرسل، ولكن لا شيء يقول ذلك)، وأن كتلة اللحم الضخمة هذه تحجب كل ما عداها وإن خطوط النور التي يفترض بها تمثيل النعمة تبدو مسلطة على هذه المؤخرة اللبنية لرياضي، بحيث يصبح من العسير الظن بأننا في فلسطين على ضفاف الأردن وحتى تصور أي مشهد توراتي أمام مثل هذه الأرداف العظيمة.

إنَّ أجمل الأرداف الذكورية منسوبة إلى رياضيين وأبطال أو عبيد وقبضايات وقطّاع رؤوس. ويلاحظ إدوار لوسي - سميث في كتاب «الجنس في فن الغرب» (La sexualité dans l'art occidental) أن سالومة لم تلجأ بنفسها إلى الإعدام خلافًا لجوديث، على الرغم من أنها تطالب برأس القديس يوحنا المعمدان. إنها تستعين بجلاد يقدم نفسه في كل الصيغ تقريبًا

على أنه «منافس قادر على إخضاع المرأة التي تنزع إلى الإخصاء». وفي كل الحالات هو نصف عارٍ ويتمّ إظهاره من الخلف بنوع من الحيوانية الردفية المذهلة؛ السيف في اليد اليمنى ورأس الضحية الممسوك من الشعر باليد الأخرى، فيتّخذ وضعية مناسبة بحيث تبرز العجيزة الحسنة التقاطيع وربلة الساق معصّبة ومربوطة بشدة من الأعلى. ويحدِّد إدوار لوسي - سميث فوق ذلك أن ثمة صلة شهوانية مكشوفة بين الضحية المازوخية والمنتصر، وأن هذه اليد الممدودة توحِّد عمومًا، في قربان واحد لسالومة، الوجه الملائكي والردف المتوحش.

لقد ساد الظن حتى الآن أن الابتسامة الملتوية والبلهاء قليلًا للجوكوندا هي نتيجة لنوع من «الضمور النصفي في النصف الأيمن من الجسد»، أو لطفرة في الكولسترول أو أزمات ربو، أو أيضًا (بحسب فرويد) أوديب عنيف. ومؤخرًا فقد أقسمت مدرِّسة نيويوركية، إيلين إ. موريسون، أن المرء قد «يجد ابتسامة الجوكوندا على شفتي حوتٍ ممتلئ». فحقيقة الأمر أن لا شيء من هذا القبيل. إن هذه الابتسامة التي لا تفسير لها، والموصوفة أحيانًا بأنها ملتبسة وعادية، تخفي عجيزة فتى. فهذا ما تؤكده سوزان جيرو، مخرجة أفلام فيديو كيبكية. وتكمن الحذاقة في قلب اللوحة 90 درجة بالتركيز على الابتسامة حصرًا: العمود الفقري هو بمثابة شقّ الشفتين، وزاوية الفم عبارة عن كرتي العجيزتين المكتنزتين الرائعتين. من كان سيصدق؟ داخل حفيرة! فقد أمضى ليوناردو دافينشي أربعة أعوام وهو يعمل على الجوكوندا، ربما من سنة 1503 حتى سنة 1507، أثناء إقامته الثانية في فلورانسا. ويقدر أنه أمضى عشرة آلاف ساعة أمام هذه اللوحة من خشب الحور الأبيض الإيطالي. ثماني ساعات يوميًا طيلة أربع سنوات لإخفاء سرّ.

وبحسب فانسان بوماراد قد يكون ليوناردو قد احتفظ باللوحة لنفسه. وليس هذا كل شيء: كان ليوناردو عسراويًا ويكتب معكوسًا من اليمين إلى اليسار وبأحرف مقلوبة على غرار لويس كارولّ بحيث إنَّ المرء بحاجة إلى مرآة لقراءته. ويقول حتى في دفاتر ملاحظاته **إنَّ لوحة ما تكون من خلال مرآة أجمل مما هي في الواقع**. وهذا بالضبط ما حدا بسوزان جيرو لتلاحظ أن الابتسامة المنحنية 90 درجة ثم معكوسة في مرآة تمثِّل ظهرين مختلفين: الصورة وانعكاسها. لذا فإن هاتين الشفتين تخفيان، في الحقيقة، عجيزتي فتيين مختلفين.

ولماذا هذا التنكر إذن؟ كان ليوناردو مثليًا، وقد مثل أمام المحكمة في فلورانسا بتهمة اللواط الفاعل، عن عمر الأربع والعشرين، في التاسع من أبريل/ نيسان 1476، وكاد أن يُحكم عليه بالوأد حيًا، ولكن نظرًا لغياب الأدلة فقد استفاد من حكم قضى بعدم حصول الجرم. لم تعرف له أي صداقة أنثوية، ومن المعروف أنه كان في غالب الأحيان مُحاطًا بجمع متجدد من الصبيان قليلي الموهبة ولكن حسني الهيئة، وكان يطلب منهم أن يجلسوا أمامه كنماذج ليرسمهم. لقد رسم عددًا كبيرًا من الذكور العُراة مع تركيز الاهتمام على الخاصرتين والعجيزتين والفخذين، بينما اهتمامه بالنساء اقتصر على الوجه والنصف الأعلى واليدين. فهل من أمر أكثر ابتكارًا في هذه الشروط من أن يدخل بعضهم في بعضهم الآخر فيخفي صبيًا في امرأة، ويبدل مكان ردف بمكان ابتسامة؟ في عام 1540 لاحظ فاساري في شأن ابتسامة الموناليزا: «إن النموذج المجسم للفم مع الانتقال المتدرج للون الأحمر للشفتين إلى اللون القرمزي للوجه ليس مصنوعًا من ألوان إنما من لحم». يلاحظ من ناحية أخرى أن هذا الظهر وهذه العجيزة لهما نسب متشابهة تمامًا مع مجمل اللوحة: وعندما نضاعف من قياسهما نجد بالضبط مقاييس

الجوكوندا، أي 76، 96 سم 53,08 سم. وعلى كل حال يبدو أن لا وجود لأرداف في شفاه أخرى في اللوحات التشكيلية. كان مارسيل ديشان (Marcel Duchamp) حسن الإلهام في العام 1919 عندما ألصق بهما شاربين ودمغهما بصيغة لا تقبل الدحض، وتُقرأ صوتيًا «L.H.O.O.Q».

أما الفن الفرنسي فلم يمجّد أبدًا الردف الذكوري إلى هذا الحدّ، باستثناء جيريكو أو رودان، على سبيل المثال، في لوحة «الرجل الذي يسقط» والقطعة البرونزية لـ «باب جهنم» حيث لم يكن إدمون دي جونكور يرى سوى «رصيف من المرجان المتشعب». مما لا شك فيه أن في «القفل» لفراجونار لا يخفي اللباس الممزق للصبي الأنيق شيئًا من المنطقة ما بين الردفين واستدارة العجيزتين والغميزتين، بينما للغرابة لم يظهر شيء من محاسن الآنسة الولهانة، «الوجه مقلوب والعينان مرعوبتان ومناجيتان، يائسة من نفسها تدفع فم عشيقها بيد باتت رخوة الآن»، تتخبط وتقاومه وما يشاهد هو ردف عشيقها. ولكن سرعان ما طُعن بمحاسنها النابضة لفرض الردف الجمهوري المجسد للبراءة والفضيلة. الردف الفخور والعنيف الذي لا يخشى الاستسلام لمباهج المضاجعات الفاجرة، ولقد تحقّق ذلك بيد الفنان دافيد، فكم من رجال في لوحته! ولكن قليل جدًّا من الأرداف. أما العري المحارب عند دافيد فإنه عري واقف ومواجه، باستثناء ما يظهر في لوحة «اختطاف نساء الصبين (1799) Sabins» حيث يستلهم دافيد «حياة رومولوس» لبلوتارك، فلا يوصّف الاختطاف بحدّ ذاته وإنما اللحظة التي تأتي فيها نساء الصبين للفصل بين جيشي قبيلة الصبين والرومان، أي بعد ثلاث سنوات عندما هجم تاتيوس قائد الصبين على روما «لإبادة الخاطفين».

وبعد أن أصبحت هيرسيليا زوجة رومولوس حثّت الصبين على السلم، فعلّق رومولوس رمحه الذي كان على وشك رميه ليصيب تاتيوس ويعيد جنرال الخيالة سيفه إلى غمده. ويدوّن بلوتارك: «سرعان ما تعانق الصبين والرومان وباتوا يشكّلون شعبًا واحدًا». إذن، إنَّ اللحظة التي اختارها دافيد هي لحظة تعليق السلاح علامة على المصالحة بين الفرنسيين في أعقاب تمزقات الثورة. وما يُرى؟ إنها هيرسيليا مرتدية فستانًا أبيض فضفاضًا وذراعاها ممدودتان للفصل بين الفريقين تجنبًا للمجزرة بين أخيها تالتيوس وزوجها رومولوس، وكلاهما محاربان عضِلان عاريان بالكامل. من جهة أخرى لكثرة ما وجد من رجال عراة في اللوحة فقد تراجع نابليون عن اقتنائها، مع أنها هي التي دفعتهما للتوحد بدلًا من أن يتباغضا. أضف إلى أنهما كانا يتخذان موضعًا وموقفًا بحيث لا يفصل بينهما سوى مترين أو ثلاثة حتى يرتمي الواحد بين ذراعي الآخر. أما هيرسيليا فقد هاجت ولكن لم يصدر عنهما أي حركة رأس في اتجاهها، بينما يقف تاتيوس مواجهًا وغمد سيفه يعرّي قليلًا مواضعه الرجولية (ولو أن في بعض النقاط من اللوحة صححها دافيد في العام 1808)، أما رومولوس، فيقف وظهره مواجه خلف درعه ولا يُرى منه سوى أشياء ثلاثة: الخوذة بالعرف ورمحه ومؤخرته الخالية من العيوب. كان عسيرًا أن يُصنع شيء أكثر ذكورية وشهوانية.

كان بإمكان المرء الظن بأن الفنانات التشكيليات قد سارعن في رسم هذا القفا الذي تبدو أنهنّ مولعات به. ولكن لا! إن تامارا دي لمبيكا (Tamara de Lempicka) (1898 ـ 1980) الملقبة بـ «حورية فن الديكور»، قد عرفت لـ «فلواتها» الجميلة ذات البشرة الصدفية وذات الأثر التكعيبي

غير القابل للتقليد، أكثر مما عرفت للأرداف الذكورية. ولم يظهر هذا الأثر إلّا في «آدم وحواء» (1932)، ومن ناحية أخرى ليس في أحسن حال: وجرى الحديث في هذا الشأن عن «الآنغرية التكعيبية»، غير أنه في الحقيقة ردف متأثر بالسَّلْعَة[1]. وبناء على ما تقّدم فإن جميع النساء في لوحات تامارا دي لمبيكا مصابات بالسَّلْعَة. وفي الظاهر فإن ذلك كان يؤكد لها حالة النساء اللواتي يَجعلهن تضخم الغدة الدرقية بأنهن مهيئات لحياة جنسية بالغة النشاط. فهل يعني ذلك أن سَلْعَة الرجل المتمركزة في عجيزته تتمتع بالفضائل نفسها؟ كل ما نعرفه هو أن تمارا التي لم تكن تعرف أي رجل في محيطها نزلت إلى الشارع لالتقاط واحد. فوقعت على شرطي تبعها إلى محترفها وخلع بزّته النظامية وطواها بعناية ووضع مسدسه عليها فجلس عاريًا على المنصة ثم التفت. والنتيجة كانت عجيزة القرن. لا يمكن القول إنها لا تنسى.

(1) تضخم الغدة الدرقية.

على غرار البهائم

«يا عاهرتي الصغيرة الطيبة نورا،

لقد فعلت ما قلتِ لي يا صغيرتي القذرة، وقد استمنيت مرتين أثناء قراءتي لرسالتك. أنا مسرور بأن أرى أنك تحبين أن أطأك من الخلف. نعم أستطيع الآن أن أتذكر تلك الليلة التي وطأتك فيها من الخلف. وبقي قضيبي مغروسًا فيك عدة ساعات، أضاجعك ثم أضاجعك ثانية من تحت عجيزتيك المرتفعتين، وأحسست بردفيك الكبيرين الدسمين مبللين بالعرق تحت بطني، وكنت أرى وجهك المحموم وعينيك المجنونتين»[1].

إن سحر العجيزة يتماشى بكل ترحاب مع ما تسميه كتب الاعترافات، المضاجعة على طريقة البهائم. ذلك أن المضاجعة من الخلف، التي تعطي، بخبث، الوهم بالانحراف عن الغرض الطبيعي، بحسب أبولينير (مغامرات شاب زير نساء)، لها حسنة الإتاحة للشرج بأن «يتباهى بجماله». ودوّن لوكريسيوس من ناحية أخرى (في الطبيعة، IV) أن النساء في الوضعية الرباعية الأقدام مشهود لها أنها تحبل بصورة افضل لأن أعضاءها في هذه الوضعية تمتص النطفة، فيما الجذع منحنٍ والخاصرتان

(1) جيمس جويس، رسالة إلى نورا، 8 ديسمبر/كانون الأول 1909.

مرفوعتان». ولكن الكنيسة، كما هو معلوم، لم تعترف إلا «بطريقة واحدة طبيعية للجماع». «أن تستلقي المرأة على ظهرها، وأن يستلقي الرجل على بطنه وهو ينظر إلى قذف المني في الوعاء المخصص لذلك»، بحسب ما نصح به الأب توماس سانتشيز (1602). وكل وضعية مغايرة كانت تعتبر وضعية شاذة بهيمية. وفي الحقيقة كان الأمر خصوصًا في نظر الكنيسة مصدرًا للذة إضافية، وهذا ما كان مُدانًا في فعل الإنجاب، حتى القرن السابع عشر.

وحتى لو حصل الجماع من الخلف في الوعاء الشرعي، فإن رؤية العجيزتين قد تتسبب بلذة ما، قد تقود الرجل إلى أن يسكر «رغبته الجنسية» بواسطة «لمسات شهوانية تدفع إلى الفجور»، لا بل بكل بساطة إلى النكاح «خارج القناة المألوفة». والاستثناء الوحيد لهذه القاعدة يقتصر على حالة يكون فيها الزوج بدينًا أو المرأة حاملًا، ففي تلك الحالة سمح ألبير الكبير بالوطء مجانبة، ويقال عن هذه الوضعية «الملعقة»، أو وضعية الجلوس أو من الخلف «على غرار الفرس». وهذه الطريقة في المخالفة ليست بهيمية وحسب، بل تقلب المنظورات على نحو خطير، لأن المرأة تدير ظهرها للرجل وإذا رأى كما رأى جويس عينيها المجنونتين فإنها بالمقابل لا تراه. إذن تلك هي طريقة لنقل العينين إلى المؤخرة، وفي نهاية المطاف لتشجيع علاقة عمياء بجسد لا وجه له ولا تاريخ، الأمر الذي كان يعتبر بكل بساطة عارًا.

في النهاية، ما هي المؤخرة إن لم تكن موضوعًا محمّلًا بنبذ شديد؟ لقد ظهر اللفظ في الغرب عام 1080 ومصدره لفظ ديريترو deretro باللغة اللاتينية (الأسفل) وهو مكوّن من اللاتينية القديمة ريترو (retro إلى الخلف) واستقر في المفردات

العسكرية ليدل على المنطقة الخلفية للجيش أو على قواعده الخلفية: فإذن كانت المؤخرة بالأحرى هي عبارة عن دعم وتعزيزات. غير أن اللفظ استعمل منذ عام 1230 أيضًا بخصوص مؤخرة حيوان، وباللغة الشعبية مؤخرة إنسان أيضًا. فبهذا المعنى، المؤخرة تقابلها المقدمة، وقليلًا ما يستعمل هذا اللفظ للدلالة على البطن أو الأعضاء الجنسية ومن المؤكد أن هذا اللفظ قد يكون أكثر حشمة من دبر، ولكن التلطيف لم يمنع العمل الشرير، وبالتالي فقد ذكر جول رينار (Jules Renard) في دفتر يومياته بلا مواربة: «نساء مذهلات بمؤخرات مقززة، مؤخرات قرود الرُّباح تتدلى وتسندها بأيديها». والرُّباح نوع من القرود كلبيات الرؤوس، وحتى لو كان القرد المقدس في مصر القديمة، فإن مؤخرته قد تلقى بالطبع رد فعل هذا النوع من السفاد. واللغة السوقية كررت من تلك التلميحات الهازئة إلى موضع المؤخرة الخلفي: فجرى الحديث عن خلفية الدكان، ومؤخرة فينوس وباب خلفي (بل باب ضيّق)، ومدخل الفنانين، إلخ. بينما تطرّق آخرون إلى أجمة بافوس، المدينة القبرصية القديمة المكرسة لأفروديت والتي تحيل أجمتها إلى كل غرام مناف للطبيعة.

إن نبذ المؤخرة مرتبط في الواقع بالنبذ الذي يطال الجهة السفلية واليسرى: إنهما جهتا الأشياء السيئتان. إن «فكرة مبطنة» تفترض الإخفاء، بل الخداع والغش والخيانة. المؤخرة أقبح من كل شيء، إذ إنها الوصلة بين الجهة الخلفية والسفلية. وكما يلاحظ روجيه كايوا حقيقة في (اللاتساوق)، فإن التساوق يسار - يمين (الذي يوصف بالسهمي) هو الوحيد الذي ينتظره الإنسان، والوحيد الذي يجعله غيابه غير مرتاح، ويجعل كل واجهة أو بنية تنقص تبدو كأنها غير طبيعية وعرجاء أو غير

مكتملة. ويضاف غالبًا إلى التساوق السهمي تساوق المقدمة والمؤخرة، ولكن ذلك من أجل تلبية متطلبات إضافية، كما هو حال الذين يذودون عن برج أو حوزة محصنة أو الحوزة المحمية من كل الجهات بواسطة جدران مماثلة، مع الفتحات الضيقة نفسها في كل الواجهات؛ بينما بالنسبة إلى الأبنية وأماكن الإقامة السلمية فإن الواجهة التفاخرية المزودة على نحو وافر بنوافذ كثيرة وعريضة تتباين مع الواجهة المسماة عمياء، المكوّنة لعمق المبنى على غرار الظهر في جسم الإنسان. وهناك التقابل بين المقدمة والمؤخرة، الملتحق به التقابل بين المستقبل والماضي، والإبكار والتأخير، والتقدم والتقهقر، بحيث يصعب على المرء إنكار أولوية الوجه الأمامي (أولوية النظر والمسير والمبادرة والجرأة) على القسم المكروه والمقلق لعالم الظهر الأعمى والمهجور والمرفوض.

أما التناظر العرضي، التناظر الذي يجعل الجهتين السفلية والعلوية تنعكسان، فإنه بكل بساطة «منافٍ للطبيعة»: الجاذبية تمنع ذلك، الأمر الذي يؤكد بالتالي، بحكم الواقع، أفضلية العلوي على السفلي وهي أفضلية الأثيري على الخشن، والفكري على المادي، والمشاعر السامية على الغرائز الوضيعة، والخفة على الثقل، والارتقاء على الانحطاط. «كان الملك لير يقول (IV 6): «الحق بجانب الآلهة وصولًا إلى الحزام. يوضع العقل واللامبالاة في جهة وفي الجهة الأخرى رغبات الشهوة الوضيعة. وفي الجهة القصوى يصبح التسامي وهو اسم على مسمى في الطرف النقيض للتعلق الشرجي، والمثال المضاد للسقط. وبالخلاصة فإن مجرّد الجاذبية والتعارض بين الجذور والأوراق، وبين الرأس الذي يفكر والأمعاء التي تصرّف، وبين الفتحة الحساسة الفصيحة، عضو التغذية والغناء والخطاب،

وبين العضلة العاصرة للشرج التي تثير القرف والازدراء، كل ذلك يقدم بالطبع ترابطات ألصقت بالسفلي أسوأ أحكام الحِطَّة.

إنها رؤية متشائمة عن المؤخرة، موروثة عن التراتبية القروسطية ونموذجها للعالم العمودي الأحادي الذي انتقده رابليه بشدة وفرح. ويتساءل بعضهم اليوم عما إذا كان إيثار المنطقة العلوية والأمامية من الإنسان، أي الوجه، مشروعًا. يلاحظ المصور جانلو سيف (Jeanloup Sieff) أن رسم الشخص يعني أكثر الأحيان تمثيل الوجه أو النصف الأعلى من الإنسان. والحال أن الوجه هو الجزء من الجسم الأكثر تعرضًا ورؤية والأكثر استعمالًا في الحياة الاجتماعية: أصبح قناعًا خبيثًا يمكن أن نجعله يعبر تقريبًا عن كل ما نريد. وهذا سبب من الأسباب التي جعلته يهتم، بحسب ما يقول، بالمؤخرات. ذلك أن «الجزء الأكثر حماية وسرية، والذي يحافظ على براءته الطفولية، بينما النظر واليدان قد افتقدت ذلك منذ زمن طويل. وكذلك إنها، أي المؤخرة، الجزء من الجسم الأكثر إثارة من الناحية التشكيلية، إذ إنها مكونة من تكورات ووعود، إنها الجزء الذي يتذكر ويلتفت إلى الماضي بينما المرء يتجه حتمًا إلى الأمام وينظر إلى الدرب المجتازة كالأطفال المستندين إلى الزجاج الخلفي للسيارة».

بالإجمال، ثمة ما هو أفضل من الوجه حيث يتضافر الخداع والحيلة، فهناك صدق المؤخرة الناجم، بكل بساطة، عن أن من الصعب التحكم بها. إنَّ مؤخرتنا تبقى الجزء الغريزي والبهيمي لدينا، فلا يمكن أن يخدعنا كما ليس بالإمكان إخفاء طبيعتها الحقيقية واندفاعاتها وعذاباتها. فهي إذن، في أكثر من جانب، الوجه الخلفي لشخصيتنا، سيّان أكان الأمر متعلقًا بفرد أم منزل أو مدينة. يروي ميشال تورنييه في «النيازك» (Les

Météores) أن ثمة في مدينة روان (Roanne) مكبًا برّيًا يطلق عليه اسم «حفرة الشيطان». إنه مكان قذر «تعبِّر فيه روان بواسطة خمس شاحنات عن أكثر ما فيها حميمية وكشفًا، وبالخلاصة ما يمثّل جوهرها». وألكساندر إحدى شخصيات الرواية، قد تملكه عندئذٍ انفعال وحشرية عميقان إلى حد انبرى يخاطر بنفسه وحيدًا في «الحفرة». فيقول: «ها هو تمامًا سوء التفاهم الذي يفرّقنا. بالنسبة إلى أعضاء مجلسنا البلدي المتجذرين بالكامل في الجسم الاجتماعي، فإن المكبّ جهنم يساوي العدم وليس هناك من شيء أكثر قذارة يستحق أن يرمى المرء فيه. أما بالنسبة إليّ فإنه عالم موازٍ للعالم الآخر، «مرآة مشوّهة»، وهذا ما يمثل جوهر المجتمع، وقيمة متغيّرة، إنما إيجابية تمامًا تلازم كل قمامة».

الأسماء المبتذلة

كيف نسمي الظهر عندما «يفقد اسمه بكل ما يتحلّى به من حسن» بحسب كلمات المغني الفرنسي جورج براسنس؟ الأمر بسيط. يكفي أن نفتح القواميس الجنسية وقواميس اللغة الاصطلاحية في الجناح الثاني، فنكتشف أن للعجيزة ألف تسمية صغيرة مجازية تدور كلها حول أفكار ثلاث: المؤخرة (بحكم موقعها)، القمر (بحكم الشكل المستدير والناتئ)، المفرقِع (بحكم وظيفتها الموسيقية). غير أن العجيزة، بادئ ذي بدء، هي وجه، وجه الجهة السفلية أو المقلوب، لتكن ما شئنا. من ناحية أخرى وجه غير متناسق نوعًا ما، لا بل مقلق، تكاوينه مرسومة في عجالة، فوضوية لأنه مستدير بالكامل مقسوم إلى اثنين في اتجاه الارتفاع، مع فاه ـ عين صغير وجانبين ممتلئتين، إلّا إذا اعتبرنا، على غرار ما فعل هانس بلمير، أن لهذا الوجه «ابتسامة عمياء خاصة بالفلقتين المنفتحتين على الشرج». باختصار فإن الذهن يبقى شاردًا أمام مثل هذا المخلوق البالغ الغرابة.

ويصرخ بول دي كوك قائلًا: «تلك خبرية طيبة! فقد خلط بين قمر (مؤخرة) بيترونيل ووجهها!» هفوة لا تُغتفر بالفعل، لأن ذلك الوجه في النهاية «وجه بلا أنف» (Larchey, 1872)، مزوّد بخدين متدليين مزيّنين بحفيرتين لا يمكن مقاومتهما. فهل يعقل حقيقة أن يقارن ردفين بخدين؟ وبما أن ليس ثمة فكّان للمؤخرة فإن الردفين يشدّان بعضهما إلى بعض وينقبضان، غير أنهما لن يستطيعا أن يصطكا. أما فم المؤخرة فهو بالضرورة

فم غير طاهر (ديلفو، 1864)، كريه النفَس. فم ينظر إليك من ناحية أخرى، فم سيكلوب، إذ إن كيفيدو (Quevedo) يتحدث عن «عين المؤخرة» وجان جينيه عن العين البرونزية أو عين جابيس، فيُصاب المرء بالذهول لاسيما أن عبارة «المؤخرة على الوجه» (avoir le cul au visage, 1894) الفرنسية تعني: هيئة تنضح بالصحة.

غير أن السؤال الأولِ الذي يُطرح هو معرفة أين يمكن وضع الردفين: أفي أسفل الجسم أم في وسطه؟ لقد سادت الفرضيتان. وجرى الحديث عن «الأسفل»، و«الدعسات السفلية» و«الأودية السفلية»، كما الحديث عن «الوسط»، و«الوسط الصغير»، أو الوسط الصحيح. وإضافة إلى ذلك، يصلح هذا للفرج والشرج على حدٍّ سواء. وقد ذكر بعضهم بأن الردف هو مركز الجاذبية (هذا صحيح)، غير أن الحزام، إذا وضِع في نقطة استراتيجية من الجسم، على الحدود التي تفصل بين الأعلى والأسفل، فم وشرج، نبيل وحقير، ينبغي القبول بأن الردفين ليسا في وسط الجسم (كالسرّة)، ولكن ما دون. وبالمقابل، فإن المؤخرة تتضاد صراحة مع المقدمة التي «تجاورها»، «الصديق» و«المزاحم». حتى أن بيورالد دي فرفيل (Béoralde de Verville 1612) يتحدث عن القفا كأنه ضاحية تقع في جوار باب المدينة الحقيقي. إن صورة الردف المركزية تبقى مع ذلك صورة الاستدارة والليونة والنتوء. من ناحية الاستدارات فقد ذُكرت «الرحى» و«الصنوج»، «الساعة الشمسية» وبخاصة «القمر»، «شق القمر»، أو بدر التمام، عندما سنحت الحالة. أما للممتلئ الخدين فقد تمَّت الإحالة إلى «فطيرة الحلوى» أو إلى «أقراص الخبز»، و«أرائك الطبيعة» (بلزاك)، و«الصندوق» حيث تخزّن الحبوب المحصودة، وإلى «الكُرات» و«نصف الكرة»

و«خارطة الكرة الأرضية» للقياسات الكبرى (علمًا بأن خارطة الكرة الأرضية تشير إلى خارطة منبسطة وليس إلى كرة أرضية)، وحتى في الحالات القصوى من الضخامة يُحال إلى «المنطاد». باختصار، فإن الردف يعرّف قبل كل شيء بما له من إمكانية للتوسع. يقول أبولينير في كتاب «القضبان الأحد عشر ألفًا»: «أرني مؤخرتك كم هي كبيرة ومكوّرة وممتلئة... وكأنها ملاك يقوم بالنفخ».

مع العلم أنه بالرغم من الجهود المبذولة لاكتساب استدارات وألوان، فماذا سمعت! أن «يُقبّل دبر» أحد ما (القرن السابع عشر)، أو «يُلحس دبره» (القرن التاسع عشر)، يعني مداهنته بدناءة، وبالتالي إذلال النفس. «تقبيل دبر العجوز»، الخطأ في المكان، وبالتالي الخسارة في اللعب. أما الذين كانوا ينامون في «فندق المؤخرة المبرومة» فيعني أنهم ينامون بشكل تدير لهم زوجاتهم الظهر، بعيدًا عن أي مداعبة. فقد تمّ التوصل حتمًا إلى تعابير مهينة جدًّا، من مثل «تلقّي الشيء في الشرج» (من العسير ألّا يذكّر ذلك باللواط)، وانبرى بعضهم منذ وقت قريب إلى السماح لأنفسهم يالاستعانة ببعض الأدوات المنزلية، فحدّدوا أنهم يتلقون «المكنسة الصغيرة في دبرهم». وقال سيلين بطريقة أجمل إنه «تلقاه في الظهر حتى القلب» (جسر لندن). ثم أضيفت النميمة إلى الشتيمة لأنه كان يُنظر إلى المؤخرة على أنها جبانة وخسيسة. انظروا إلى الأسماء التي أعطيت لها: الجندي في المؤخرة، الذي يسعى دائمًا للبقاء حيث هو، «الواترلو» (Waterloo) أو «البروسي» في حرب 1870. وقد عنى «الإدبار» دائمًا إدارة الظهر والهروب، وعندما يقال «شعر بالبرد في قفاه» أو «غضب من مؤخرته»، صدقوني بأن المقصود ليس الحب الجسماني. «أن يكسر الرمح في مؤخرة بقرة» يعني أقل مخاطرة

بالفعل من الهجوم في كثير من الأحيان. وبالمقابل فأن يكون «لنا شعر» أو «خصيتان في المؤخرة» يعني بالطبع التحلي بالجرأة والرجولة حيث لم يتوافر ذلك من قبل أبدًا، هذا مع أن الحذر واجب. ألم يُقَل عن الماريشال ليوتيّ إنه كانت له خصيتان في مؤخرته، ولكنهما ليستا خصيتيه؟

ولا أتحدث عن كل «الكسولين» (Tire-au-cul) وجميع «ثقوب المؤخرات» (البلهاء) و«القبيحات مثل المؤخرة» (لأنهن من النسوة في غالب الأحيان)، و«الشاحبون مثل ردف» (لأن لونهم من لون خسّة اللعاعة) أو أغبياء كثيرًا «للخلط بين أنفهم وردفيهم». لقد كان الخصوم يوصفون بالردف الهرم وبردف الجرذ ووجه الردف وجلدة الردف أو ردف المحار بلا تذمر من أحد. يبدو هذا طبيعيًا، في الأصل، أن يعاني الردف من التهكم. «ردفيّ»!، هذا ما صرخ به مارسيل إيمي (1932). ويجيب زازي «دبري»! محبة بالعبارات الرائجة (1959). ثم، جرى الانتقال بمرح من «أضعه في إستي» إلى: «تستطيع أن تدخله في إستك» مما يضيف إلى الصورة البرازية تلميحة لواطية. وباكرًا حتى في القرن السابع عشر، عندما كان المرء يريد معاملة أحد ما باحتقار شديد، كان «يوضع في ثقب شرجه». وللأسباب نفسها، عندما يكون المرء حانقًا بالفعل، لا يكتفي بركلة رِجل على المؤخرة ولكن تُسدى في الإست حتى تدخل أكثر. ولم أجد سوى عبارة واحدة من القرن السادس عشر، طريفة نوعًا ما، وهي «أن تكون عجيزتنا مجزوزة»، وقد حوّرها قاموس روبير بصورة مستغربة إلى «ممدودة». وهذا لا معنى له. لا، فأن تكون العجيزة مجزوزة تعني بحسب كوتغراف أن تكون إنسانًا طيبًا غريب الأطوار، ويريد أن يضحك. كان الرهبان يخضعون لجزّ شعرهم للدخول في الدين، أما هو فبعكس ذلك كان يضع

كل دينه في مؤخرته ويستزيد. المجزوزون من الأعلى كانوا أمراء الكنيسة أما هو فمجزوز من أسفل، من مؤخرته، هذا كل شيء.

غير أنه لا بدَّ من القول، كقاعدة عامة، إن الردف يعني، بالأحرى، المرأة. والمؤخرة كذلك، من ناحية أخرى. وعندما يقال «يوجد ردف» أو «إن المرء من ردف»، فإن المرأة هي المعنية. وفي كيبك في سن الطفولة يعرف المرء أن «يلعب بالأرداف» مع جميع الصغيرات من الجيران. فضلًا عن أن هناك ملاحظة بأن ردفًا وامرأة (باللغة الفرنسية femme et fesse كلمتان تبدآن بالحرف نفسه، فهذه إشارة. ويضيف ألفرد دلفو (Alfred Delvau-1864)، متحليًا بما كان سائدًا من شغف مرهف بالتورية، حتى أن المرأة والردف كانا نصفين. وباختصار، فإن سيلين يقول (الموت بالدَّين)، السيدة فيتروف ووالدتها كانتا «ردفين»، أي أنهما كانتا حاميتين، أي إنهما تطبّلان بأردافهما عندما تقابلان برجل. ولا يفصل بين هذا التوصيف ونعتهما بالعاهرات سوى خطوة، ويصبح «محل الأرداف» بطبيعة الحال ماخورًا. أما كلمة دبر (cul) فلئن عنت امرأة أيضًا، فذلك لأن كلمة (culus) اللاتينية تشترك في ملامحها مع (cunnus) أي الفرج. وبالتالي لن يكون ثمة استغراب في رؤية المرأة تلعب «رافعة دبرها» (1640) أو أن تفتح المرأة في ساحل العاج بإفريقيا «دبرها كمحل» عندما تمارس الدعارة.

فهل هذا قدر لا عودة عنه؟ نقول لا، لأن ما هو مجهول دومًا هو أن الإست يجلب الحظ. وكثيرًا ما جرى التساؤل حول الأمر. لماذا كان يُقال في العام 1914، «أن يكون إست المرء ملمّعًا»، أو في العام 1925 «أن يكون لدى المرء عجيزة»، أو أن يكون له اللمسة الأخيرة، أو في وقت لاحق ليس ببعيد،

حوالى سنة 1945، «أن يكون المرء حسن الطالع»؟ فما علاقة الحظ بهذا الجزء المكتنز من جسم الإنسان. ثمّ أولًا، كيف جرى التعبير عن الحظ عبر العصور؟ في القرن السادس عشر، كان يقال «إن المرء يولد والرأسية على رأسه»، أي إنه عند الولادة كانت الغشاوة السابيائية على الرأس. في القرن السادس عشر، «كان لدى المرء حبل المشنوق» مما كان يسمح بالربح في اللعب. في القرن الثامن عشر، كان يقال: «يسقط القرن في العين»، والقرن هنا هو ما ينبت على جبهة الأزواج المخدوعين. وفي القرن التاسع عشر، استعيدت الفكرة نفسها في الحديث عن «حظ الرجل المخدوع»، مما يعني التمتع بكل أسباب السعادة. وأخيرًا، منذ عهد قريب، درجت عادة القول بأن يكون المرء «لوطيًّا سلبيًّا من الطراز الأول» بالمعنى نفسه. باختصار فإن الرجل المخدوع واللوطي السلبي «يتلقيانه» في إستهما، والمشنوق أيضًا بحكم الواقع. وبسبب كونهم جميعًا من الخاسرين فإن الحظ يغمرهم (الحظ لا يغمر المشنوق وإنما حبله ينقله للآخرين). ويغمرهم الحظ بالتناسب مع مصيبتهم، وهذا ما تعبّر عنه الحكمة الشعبية: «الأبرياء أيديهم ممتلئة» أو «سعيد في اللعب تعيس في الحب» (والعكس بالعكس). إلّا أن الردف دائمًا يسلب الرهن. وهذا خبر سار بالنسبة له.

المحظية

كانت المحظية حتى الآن امرأة جارية داخل الحريم، في تركيا، عندما أصبحت في العام 1765 امرأة ضمن الحريم لا أكثر ولا أقل، فاكتسبت بالتالي مرتبة أعلى عندما أصبحت امرأة سرير، بدلًا من أن تكون امرأة عبدة. عندئذٍ كانت بداية مسيرتها المهنية أيضًا في الفن التشكيلي. فقد لعبت أومورفي، التي لم تكن تركية أبدًا، الدور بلطف بالنسبة لفرانسوا بوشيه، غير أن المحظية وجدت عملًا، خصوصًا مع آنغر وديلاكروا وموديغليني وماتيس، بمقدار ادعاءاتها الجديدة. بالطبع فإن ما يهمنا هو المحظية في وضعية تدير فيها ظهرها، وهي صيغة رائعة بالإجمال، ومن ناحية أخرى نادرة.

المرأة المحظية مستلقية على الدوام، ولم تشاهد واقفة أبدًا. إنها مستلقية وفي سبات كامل. وتتمتع بجمال منتصر ومشع وممتلئ خاص بالمرأة غير العاملة. هذا ما نتخيله من ناحية أخرى، كما في «نشأة الحب» مع ميتر دي فلور (Maître de Flore)، برجليها المزمومتين لشدة ما يصحّ أن غياب أي نشاط عن عضو سرعان ما يتسبب بتقلصه. وأحيانًا تحدّق في نفسها، عارية دومًا، وقد تكون مرتكزة على كوعيها تكشف لنا عن ردفيها أو تستلقي على بطنها في حالة قصوى من التعب أو الخدر. وكأنها لا تدري ماذا تفعل بجسدها، وأنها لا تزال تبحث عن أفضل الحلول من أجل عدم إصابتها بالقسط. ومن الحري القول إن المحظية رخوة كبيرة تظن أن الوقت جنون،

وأن الحياة تستحق الخسارة. إنها نظرية مثل غيرها. ولنلاحظ أننا لا نجد في تاريخ الفن كثيرًا من الرجال العراة مستلقين على الطريقة التركية، ولا حتى، فضلًا عن ذلك، كثيرًا من النساء واقفات، عذارى متسلحات (كما في «البانتيسيليه» لكلايست Penthésilée de Kleist)، محاربات شرسات من آسيا الصغرى، ثابتات على أفخاذهنّ وأردافهن كأنهن متوحشات يصعب ترويضهنّ. في الحقيقة، تبدو المحظية لكثير من الرجال الحلم البعيد المنال، المرأة المستسلمة الذابلة وغير المرتوية التي يفترض أن تكونه دومًا. لا أرى سوى صور هلموت نيوتن لفرض ردف متعاظم وجامح. صحيح أنها عضِلة، ذات الساقين غير المتناسبتين وذات العقب المتطرفة، ردف خنثوي، وإنما رشيق يتوازن بما يكفي في الجهة الأخرى مع عانة مجزوزة نصفيًا.

كان فيلاسكيز (Vélasquez) أوّل من اكتشف المرأة المحظية. ولا علاقة لهذا بأي مسألة تركية، إذ أطلق عليها «فينوس المرآة» (ح1650). وبالأحرى كان في الإمكان ربما التفكير في مجاز للغرور. لقد بيّنها من زاوية الظهر، ممددة بلطف على شرشف أسود (أحد استيهامات ساد، كما هو معروف) وهي تنظر إلى وجهها اللطيف عبر مرآة ممدودة بيد غلام. وكان هذا في بلاط الملك الإسباني فيليب الرابع تعبيرًا عن شبق. ويُشار من ناحية أخرى إلى خمس لوحات لعاريات على الأقل من منبته، الأمر الذي يعبِّر إذن عن ذوق شخصي أيضًا. والأكثر طرافة أن المرأة الرائعة مولودة من رجل أو نصف رجل، إذ إنها تتحدر أيضًا من خنثوي فيلّا بورغيزي. أضف إلى أن هذه المرأة الشابة لا تتمتع بمؤخرة ضخمة: إذا بدت لنا جميلة فذلك لأنها نحيفة، وأن عجيزتها لا تزال شابة، وبشرتها ذات بريق أقصى (على هذا الشرشف الأسود) وأنها لا تزال

تكتسب ليونة العمر، لا بل تبدو وكأنها فتاة صغيرة. لقد تحدّث بعضهم عن «أول لوحة عارية وثنية، بل فلسفية»، وقد يكون في الأمر مبالغة. ولكن أخيرًا، لكن مما لا شك فيه أنها كانت تحدِّق في نفسها أو تحدِّق فينا بالأحرى، ونحن ننظر إليها، وأن بين نظرها ونظرنا هناك مؤخرتها، الأمر الذي قد يستثير الحماسة. ليست هذه أول لوحة لعارية في تاريخ الفن التشكيلي، غير أن فيها شيئًا غير مسبوق يقود إلى بعض الحلم اللذيذ. هذا مع العلم أنه في العام 1914، وفي متحف لندن الوطني، فقد قامت إحدى المستنخبات المغتاظات بتمزيق هذه الجرأة بسبع طعنات سكين.

إن ما يثير الاضطراب لدى آنغر، سواء في رسومه أم في زيتياته، أن الردف موجود في كل مكان وفي لا مكان. وبالفعل كان آنغر يتمتع بمهارة إخفاء الردف، فجعلنا نظن أنه موجود هنا. فالنساء المحظيات، عنده، يظهرن أردافهن في عنق البجعة، مع ذراع بلا فقرات أو يد نصفها أخطبوط والنصف الآخر زهرة استوائية. لأن المرأة، التي تنعت بأنها أحيانًا «متسلقة طويلة وملولبة»، ليست دومًا سوى امرأة غضروفية قابلة للتمدد. والحق يقال إنها عديمة الشكل. كان السيد آنغر يتمتع ربما بصفاء رفائيلّي وبحسّ الخطيئة، ولكنه كان يطوّل شخوصه. فلم يفت معاصروه أن يعدّوا فقرات لوحته «المحظية الكبرى»: وبالفعل كان لها ثلاث فقرات زائدة. بدوره ذراع ثيتيس الملتوي، في لوحة تمجيد هوميروس، كان بالغ الطول أيضًا. «ليس عنق المرأة بالغ الطول أبدًا» هذا ما كان عليه ردّ المعلم. ولم يمنع ذلك أن جميع تلك النساء لم يعد لهنّ طابع إنساني. وكما كان فاليري يلاحظ فإن «قلم السيّد آنغر الفحمي يلاحق الحُسن حتى بلوغ الخلقة الشاذة».

من المفهوم أن يكون بودلير قد أخطأ في هذا الأمر وظن (1846) أن السيد آنغر قد استخدم زنجية لإبراز بعض الضخامة وبعض النحافة بصورة أشدّ. لذلك فإنّ علاقته بالخلاسية جانّ دوفال (Jeanne Duval)، لوحة «الخلاسية بلا منازع»، تعود إلى سنة 1842، وقد استطاع إرساء بعض نقاط المقارنة. ولكن آنغر كان يمطّ كل شيء. كان يزيّف. فضلًا عن أنه لم يكن يستوحي من أي امرأة على وجه الخصوص، أو كان يستوحي منهنّ جميعًا على السواء، لأنَّ المرأة هي دومًا نفسها تقريبًا؛ بدينة نوعًا ما ناعمة بما لا يوصف، وهوائية بما يفوق الطبيعة في ثرائها. وكان يمكن لذلك أن يبدو رتيبًا، لو لم تخطر للفنان الفكرة العبقرية بأن يكدّسها، فكانت النتيجة «الحمّام التركي» (1862). يحس المرء بالاختناق أمام مثل هذه الزوبعة «الشهوانية»، لأن «الحمام التركي يشكّل مختارات شاملة للمرأة في كل أوضاعها المرغوبة (باستثناء وضعية الوقوف، ومن زاوية الظهر): فهي تتعطّر وتبيّن ثدييها وتداعب نفسها أو جارتها وتختطفها ذكرى أو وعد الاستسلام المسكر للذة السلطان. وفي الحقيقة فإن أحد معاصريه تيوفيل سيلفستر (Théophile Sylvestre) هو الذي يقصّ علينا هوى الفنان السرّي: كان يحب الجَدْل، ويربط الخطوط ويشبكها، «كما المواد المستعملة في صنع السلال». فإذن لم تكن المرأة الثعبان التي تجذبه وإنما المرأة السلة. أما عن الردف فمرّ زمن طويل منذ أن أصبح، بطبيعة الحال، غير ضروري.

ومذّاك فقد انصاعت المرأة المحظية لكل المتطلبات وكل الالتواءات. «المحظية الرومانية» المسماة ماريتا (1843)، للفنان كورو (Corot) كانت قبل ذلك قد طُليت بالكرملّة (بلون تربة

سيان). أما محظية فان جوج (المرأة العارية المستلقية، 1887) فهي شابة نوعًا ما، قوية، غير أن المؤخرة تطغى على كل شخصيتها، وضفيرتها السوداء التي تتطاير على الظهر تسمح، بلا كثير من الصعوبة، أن تصنف في خانة الفلوة الشقراء. أما اللوحة العارية الكبيرة المستلقية (1917) لموديجليانين، الصهباء بالكامل وذات الجمودية المنزعجة، فتحمل على التفكير بأن المرأة المستطالة الجسم والسيقان، كانت منذ الأزل أحد أحلام الرجل الكبيرة. غير أنه في النهاية، لأول مرة في تاريخ الفن (إذا استثنيت لوحة «أصل العالم» لكوربيه، في سنة 1866)، يبدو الشعر بخجل بين الردفين، الأمر الذي كان قد استفز السلطات العامة نظرًا لأنَّ كل النساء البهيميات قد حرفن الأنظار عن «الرخوة الشرقية الكبرى». وها قد استعاد ماتيس بالضبط هذا الموضوع المثير للاهتمام في لوحته «العارية المستلقية من زاوية الظهر» (1924). ولكن يا لهما من ردفين عندئذٍ! فقد تضاعف حجمهما ثلاث مرات في هذه الأثناء. وبما أن النموذج متكئ مباشرة على الجانب الأيمن، فقد انوجد ردفاها منضّدين على طبقتين مما يثير الدهشة، وهذا ما جعل ماتيس يظنّ أن ذلك إسباني مغربي. وفي كل الحالات فإن هذه المرأة ثقل حيّ، وبما هي مجهزة به فإنها على الأرجح لا تستطيع أن تعيش إلّا مستلقية، لأنه من الصعب التخيّل أنها تستطيع مقاومة القوانين الثابتة للجاذبية.

ثم تأتي لوحة المؤخرة التي لا توصف على شكل صليب لكلوفيس تويّ (Clovis Trouille, 1889-1975)، المعنونة «أوه كالكوتا! كالكوتا!» ربما أنها أجمل مؤخرة لامرأة في كل الأزمنة، لمجرد أنه لا يرى غيرها، والباقي ملفوف بصورة

عجائبية في جبّة على شكل ثعبان، بالإضافة إلى بعض الأزهار المقدسة التي طُبعت بسرية على كل ردف مثل تلك الحوضيات المحيطة بمذبح عيد القربان. الردفان المغلقان يرسمان صليبًا حيث نرى في وسطه ثقبًا ليس ربما سوى قلب دام. وقد صنع كلوفيس ترويّ من هذه المؤخرة المكورة بالكامل موضوعًا لقداس خاص بدا أنه يستطيع إيجاز طموحات الرجل.

البيضة

أي وجهات نظر ومنظورات أفضل يمكن أن يعطي للردف عن نفسه؟ إنها أبسطها، هذا كل شيء! إن المؤخرة، على سبيل المثال، المنتصبة جيدًا على ساقيها يمكن أن تكون جميلة كليًّا. ومن باب أولى، فهي مؤخرة تسير ملوّحة بحلمتين من لحم في ترنّح حاذق ومزعج. كذلك، فإنّ واحدة من الأشياء الأكثر إمتاعًا التي يمكن أن تحدث أيضًا هي رؤية كيف تصعد عجيزتا امرأة (أو رجل) منحنيتين لالتقاط شيء ما، أو حتى ردف مهملة فاقد الأمل عند طاولة مقصف، ردف يتعرى عرضًا، ردف خفي بالتحديد. الوِضعات الجريئة والشلالات أو البهلوانيات، وعمليات الإخراج المفرطة في مهارتها، ليست بالضرورة هي الأفضل، حتى لو عوّدنا الفن الحديث بالفعل على أوضاع مليئة بالمفاجآت.

في العام 1958، عرض جوزيف بويْز (Joseph Beuys) «ثنائية» المرسومة على ورق الرسائل بألوان الكستناء الهندي. شبحان، أحدهما تحت الآخر، عجيزتاهما متباعدتان كليًّا، مما يجعلهما تشبهان قوائم العنكبوت بعض الشيء. إنه مخطط مقطع المؤخرة في تقويستها المزدوجة غير المنتظمة. غير أن وضعية مماثلة، في الواقع، تفترض أن تكون المرأة مستلقية، أي أن تكون المؤخرة مزمزمة إذن. إنَّ المؤخرات في فن بويْز ليست برّاقة إلّا لأنها في الهواء، وهو يرسم نقطة الوصل فيها رسمًا متقنًا ويجوّفها ويحفرها عميقًا، ونجدها منمنمة في لوحة

«الرجال لن يدروا شيئًا عنهما» لماكس إرنست لعام 1923. إنهما ثنائي أيضًا لا نرى منهما سوى سيقانهما المنفتحتين واللتين تلتقيان في وسطهما كما لو كان القوس الردفي قد تمدّد بصورة مبالغًا فيها لينفلش على الساق بكاملها.

لقد اقترح أندريه ماسون، في تشكيل بالحبر الصيني من دون تاريخ، شيئًا غير مألوف: العضوان الجنسيان الذكوري والأنثوي أثناء النكاح مرئيان من الأسفل ومكبّران كثيرًا كما لو فوجئنا عبر واجهة زجاجية. تبدو المؤخرتان عندئذٍ مترققتين لتفجير الفرج على شكل نجليات، والقضيب والخصيتان والإست تظهر متمددة. إنها وجهة نظر غير واقعية لا سيما أن الجسدين، هنا أيضًا معلقان في الهواء وكأنهما في حالة استرفاع. وثمة تفصيل أكثر واقعية بالمقابل، وأفضل في النهاية، وهو تفصيل قبة القبة، في بارما التي رسمها لو كورّيجيو حيث نرى رجلًا يسقط في السماء. وإذا ما نظر إليه من الأسفل، فإنه جسد بلا رأس، أعضاء متخاصمة، قضيبه متمايل وكل منطقة الشرج مذهولة بنحو مقبول. إن من شأن رؤية رجل يسقط هكذا في العدم، فيسلم في اللحظة الأخير كل ثروته، أن يبلبل أيًّا كان. صحيح أن الردف الذي نراه في الهواء ردف ناجح دومًا. وكما أمكن ملاحظته، في العام 1984، عنما عرض في حديقة النباتات، المنحوتات النباتية «الأربروريجين» المعلقة بالشجر (Arbrorigènes) لإرنست بينيون ـ إرنست (Ernst Pignon-Ernst)، لأن الأمر كان متعلقًا بمخلوقات نباتية حقيقية مؤلفة من أعشاب بحرية صغرى كان قد حبسها الفنان في قالب إنساني الشكل مصنوع من مادة البوليوريتان اللدائنية المستعملة في الدهانات. لقد تابعت الأعشاب البحرية التي جمدت هكذا حياتها، ولكنها لم تستطع تعديل شكل المنحوتة. وقد اخضرّت

بصورة طبيعية تبعًا لعمليات التكاثر الداخلي التي تسبّب بها الضوء والرطوبة. كان إرنست بينيون ـ إرنست قد اخترع لتوّه نوعًا من الوهم: «العجيزة الهجينة».

ويذكر ميشال تورنييه في (نظرة من الخلف) أن « الإنسان يتقلص أمام الله ويغرق في صغارته. وبالتالي يعتقد أنه بذلك يفلت من غضب الله». إن المؤخرة الكاثوليكية لم تسمح أبدًا بمثل هذه المناظر الفردوسية. ويكاد المرء أن يرى في لوحة «كرسي الاعتراف» لكلوفيس ترويّ فتاتين لطيفتين راكعتين وهما تبرزان مؤخرتيهما الصغيرتين. إنه لأمر مرح، ويبدو أنه يسبب في الخزانة بعض الأبخرة العجائبية. كما بيّن مان راي (Man Ray) أيضًا، في صورة دارت حول العالم وحملت عنوان «الصلاة» (1930)، عجيزتي امرأة جالسة القرفصاء على كعب حذائها: المنطقة ما بين الردفين شبه ممحية ويداها المصلبتان حرصتا على حجب إستها، ولكن المنظر ساطع؛ والمرأة معروضة لنا ككرة مشوقة، مع أربعة أعضاء مقزمة وكمية هائلة من الأصابع. كان ذلك انتصار «العجيزة ـ البيضة». وحديثًا فقد وضعها المصور جيمس في (James Fee) وسط صحراء مليئة بالحصى وصوّرها بالعدسة المكبِّرة. وأصبحت العجيزة ـ البيضة الكثيفة والسوداء نُصبًا.

ويقول دالي إنه في بورت ليجات كان يحيط نفسه بأجمل المؤخرات التي يمكن للمرء تخيلها. «أقنع أجمل النساء لخلع ملابسهنّ. وأقول دومًا إن من خلال المؤخرة يصبح ممكنًا سبر أكبر الألغاز، وقد توصلت حتى لاكتشاف تماثل عميق بين عجيزتي إحدى مضيفاتي في بور ليجات التي حملتها على التعري والمجموعة الاتصالية الكلية التي أسميتها المجموعة الاتصالية بالأرداف الأربعة [أي الذرة]». ودالي يحب أيضًا

أخته أنّا ماريا بمقدار ما يبغضها. وبين «مسيح قديسه يوحنا الصليب» وصيغته للعشاء الأخير فقد رسم ربما أكثر لوحاته شهوانية، العذراء الشابة تلوط ذاتها بواسطة قرون عفتها بالذات (1954). وفي زمن حقبته «البرازية»، كان قد أنجز، من قبل، صورة لشقيقته مرئية من زاوية ردفها، وحتى لا يجهلها أحد فقد عنونها: «صورة شقيقتي!/ الإست الأحمر/ من البراز الدموي». وبعد عشرين سنة فقط جمّل ذكرى أنّا ماريا دالي، الآنسة القصيرة قليلًا والمكتنزة بنوع مقبول والتي يمكن تأمل خصلة شعرها الشقراء وجواربها السوداء وطرفي الثدي الكبيرين وعجيزتيها الضخمتين على شكل بيضة نعامة. ويذكر جيل نيريه Gilles Néret («شهوانية الفن») إنه بالتأكيد «عيد غنائي» حيث يخضِع دالي مؤخرة أنّا ماريا الجميلة لتضخيم غريب أسطواني مخروطي يحيطها من كل الجهات، ولكن لا بدّ من الاعتراف أيضًا بأن الشدة الجليدية لتلك الأجساد تنتسب إلى قرن الحيوان وحيد القرن.

ثمة في الرياضة ما يستنهض العضل فيفيد منه الردف بصورة طبيعية. في المصارعة اليونانية الرومانية، على سبيل المثال، تتطور المؤخرة كالأكورديون نوعًا ما: تلتوي وتنفتح وتنغلق بنوع من الكوريغرافيا العجيزية. غير أن الرياضة الكبرى للأرداف، التي لولاها لا يوجد شيء، متمثلة في لعبة الروجبي. فعجيزة الروجبي هي العجيزة القوية، العجيزة الكوخ، العجيزة الشُّرطية، إنها عجيزة المعمعة، وبخاصة أرداف لاعبي الخط الثالث، كونها مرئية بنحو أفضل. فما هي المعمعة سوى أنها حشد من الأرداف متداخلة تشكّل نوعًا من السلحفاة تزن طنَّين، ونوعًا من النجمية الجهنمية أو كومة من الأرداف؟ وحش من الأرداف غير متجانس وحيّ يتنقّل فجأة على الصدمة

لينفجر في الجوّ ويعيد تشكيل نفسه بالتالي خمس وثلاثين مرة في المباراة. ويذكر ميشال تورنييه أن أكثر ما يثير الاستغراب هو أن يتجمع رجال فوق بعضهم بعضًا ليخرج عنهم في النهاية بيضة يتداولونها فيما بعد من يد إلى يد. وأن تخرج هذه البيضة من أردافهم. يقول ألكساندر، في «النيازك»، «ثمة شبان أشداء وعضِلون يستسلمون لطقس غريب لم يفتني منه بالطبع مدلوله العرسي. كانوا يتكتلون كالعنقود فورًا يمضي كل منهم في غرس رأسه في مؤخرة الذي يتقدمه وذلك بكل قوته متعلقًا من يديه بجيرانه إلى درجة أن هذا العش من الذكور كان يتماوج ويتمايل تحت ضغط زحمة من المؤخرات المثبتة. وأخيرًا تدحرجت بيضة كبيرة من وسط العش بين سيقان الذكور الذين عادوا بهدف أن يتنازعوها. وغابة فانسان هذه بدت بالتالي دفعة فورًا كدغل حب».

في «فردوس العواصف» يذكر باتريك غرينفيل في وقت من الأوقات قدر شقيقتين توأمين تقتربان من باب الحمام وتلصقان مؤخرتيهما على الواجهة الزجاجية راسمتين بالتالي في البخار مؤخرتين متناظرتين، أي أربعة أرداف مسحوقة. هذا النوع من هلوسة الردف مألوف كثيرًا، ويذكّر إلى حد ما بـ «الفتاتين في وِضْعات جميلة» لماكس إرنست (1924). فقد طاب للمرء أولًا أن يتمّ عرضهما كل اثنتين دفعة واحدة على غرار الفدان، ثم جمعت على بعضها وكوِّمت كالغدد على شكل عناقيد وعقود من الأرداف. وفي فيلم القصص غير الأخلاقية لفاليريان بوروفجيك، نشاهد بالتالي عددًا كبيرًا من الفتيات العاريات تمامًا، أسيرات إرزبيت باتوري («الأميرة الدموية»)، وهن يتكتلن على الطاولات المنضدة ويتسلقنها لمشاهدة مشهد جنسي في الصالة من خلال كوة. ولكن المشهد بالطبع هو هذا الجمع من الأرداف التي

تذكّر بمستوطنات من المرجان والإسفنجيات أو عرق اللولو. ويمكن الأخذ على هذا النوع من حشد الأرداف حرف النظر وحتى التسبب في جنونه، غير أن أكثر من شخص، وأنا متأكد من ذلك، قد حلم، كما فعل رامون جوميز دي لا سيرنا (Ramon Gomez de la Serna) بالنسبة إلى ذويه، بجزيرة أرداف حيث أرداف نساء فائقة الجمال شاخصة نحو السماء. من جهته، القمر باعتباره سحاقية شهوانية كبيرة فقد يحطّ على هذه الجزيرة تبعًا لخط عمودي تامّ وينشر نوره بنوع من العذوبة على المروج المغطاة بالأرداف المنتصبة صوبه.

لا يزال في الذاكرة أن جيرمان جْرير كانت قد صدمت أمريكا في حينه بمناسبة إطلاق كتابها «المرأة المخصية»، عندما كشفت عن دبرها أمام البشرية في مشهد حيّ. لقد استفاقت البشرية من هذه الصدمة، وإنما كان ذلك حدثًا غير مسبوق. والحق يقال، إن جورج جروز كان قد سبق له أن عرض في العشرينيات، في برلين، سلسلة من الصور الكاريكاتورية الإباحية والفظّة عن برجوازية ألمانيا ما قبل النازية (مما تسبب له بأن صنف بين الفنانين «المنحلّين»). شخصيات صغيرة زهرية اللون، خنزيرية كثيرًا، يظهرها في حفلات مجون (وربما في المواخير)، وأغلب الأحيان في مشهد رجل مع امرأتين، دومًا مثيرة للسخرية ومشوهة. والنساء تعرضن بصورة دائمة مؤخراتهنّ الضخمة ولكن من أجل الكشف عن فرج منفتح. الجلود رخوة والهيئات منهكة، بل مستاءة. وعندما تكون المرأة المرئية متعبة من الانتظار، فتلتفت لترى رجلًا صغيرًا لابسًا نظارتين ينتشي وقضيبه أحمر الوجه، حجمه ضئيل كجذعه. ومنذ زمن ليس ببعيد سمحت لنا لوحة «إيلونا صاحبة المؤخرة في الهواء» (1990) بالاعتقاد أن الحالة أصبحت بالإجمال دارجة كثيرًا ويمكن أن تنتج تشكيلات

ضخمة 247 × 366 سم. في وضعية الدواب على قوائمها الأربع وتقوس العمود الفقري والخاصرتين محتجبتين قليلًا من أجل إظهار ردفين مثيرين مزدانين بالدانتيل وكل ما يحيط بهما، فقد نجح إيلونا ستالر المعروف أكثر باسم تشيتشيليونا في تلبية رغبة جمهور ناخبيه من غير أن يلحق الضرر بمقعده النيابي الراديكالي في البرلمان الإيطالي، مما حدا بالأمين الاتحادي للحزب الراديكالي الإيطالي إلى القول برصانة: «إننا استخفينا بما لهذا النوع من الظاهرة على إدراجها في لوائحنا الانتخابية». كان أندي وارول (Andy Warhol) قد كرّر، من قبل أيضًا، هذه المشاهد للردف الذكوري بتلوين التفاصيل بألوان قزحية، لأن النقطة ما بين الردفين مختزلة بكمية من سُخام وقذارة على زجاج القطار. وأخيرًا، عندما رأى مابلثورب (Mapplethorpe) المؤخرة المفتوحة أدخل فيها في أوانه كرباجًا، فنتج لنا عن ذلك صورة مشهورة، و«الغرض الملموس لاستيهام مازوخي» بحسب ما يذكر كاتب سيرة الفنان. واستنتج آخرون، بخبث، أن ذيل الشيطان لم يكن سوى كرباج تخترق عصاه شرجه.

الخازوق

في لوحة تعود إلى عام 1892، عنوانها «ماناو توبابو» وقد تُرجم تباعًا بـ «تفكر في الشبح» أو «أرواح الأموات ساهرة»، يرينا جوجان تيهورا ناهيته مستلقية على بطنها عارية ومرعوبة وجسمها متصلب ونظرها هاذٍ لأنها رأت «التوباباهوس» أرواح الأموات ذات العيون المشعة التي تأتي في الليل من الجبل. يندر رؤية ما يمكن أن يصنعه الخوف للأرداف، ولا سيما الخوف من الموت. إليكم ذلك إذن: بينما تقوم تيهورا عادة بالتمدد على السرير في وضعية من البراءة الحيوانية، مستسلمة ومرحّبة (عمومًا، على الظهر، وإنما طفلة من الطبيعة لا وجه لها ولا ظهر)، يراها المرء الآن منقبضة كالقط مهتاجة بسبب هذا الشبح الأسود الواقف خلفها، والذي لا تريد النظر إليه وهو يلاحقها. لقد روى جوجان في «نوا نوا» كيف أنه ذات يوم، حين عاد إلى الكوخ في وقت متأخر وأشعل عود كبريت، رأت تيهورا روح الأموات تظهر عليها. وقبل ذلك ببضع سنوات كان لوتي قد تعجب أن يكون في لغة الماوري هذا الكم من الكلمات التي تعبّر عن رعب الليل، فكتب يقول «يا له من بلد مسحور («حفل زفاف لوتي») يفتقد إلى الحياة». حين نسمع في الليل، في الهواء، هذه الضجة الخاصة بغابات أشجار جوز الهند، والصوت المعدني لسعفها التي تندعك، ندرك أنها ضحكات التوباباهوس، تلك الأشباح الموشّمة التي يرافقها تكسر

الأغصان وأصوات فرقعة محزنة. يقول لوتي إنها روح البولينيزيا التي تعبر عن حزنها الشديد.

ثم إن هناك موت الردف. أكاد أقول إنه يبقى كما هو، غير أن ذلك غير صحيح، بل مشع بالأحرى، فالموت ينيره. انظروا إلى الصور غير القديمة كثيرًا لبعض السود المقتولين في بلدات السويتو حيث نرى أجسادهم مهملة. لذلك، يخال المرء الريش والوحل والحليب آثارًا كبيرة لحيوانات متوحشة. أو كذلك صور قوم التوتسي المصروعين في الغابة بين كيغالي والحدود التانزانية أثناء المجازر الأخيرة التي حدثت في رواندا، أرداف ساطعة معرّاة. أو الجثث الممددة على عربات في فيلم بيتر غرينواي، «أموات نهر السين». أرداف عريضة واحتفالية ذات لون رثائي ومكّللة بهالة من البرودة العظيمة. لا شك أن الأجساد ميّتة ولكن الأرداف لا تزال هي هي، حيّة، حتى أنها تنمو على دمال الموت كالأرداف المروبصة ذات الانعكاسات البنفسجية والقسوة المرعبة، وكأن شكلًا بمثل هذا الإصرار والفخامة لا يستسلم للاهتراء.

لقد ألّف ديلاكروا في العام 1827 إحدى لوحاته الأكثر شهرة، «موت سردانابال» مستلهمًا تراجيديا لبايرون (Byron) نُشرت في العام 1821 وسردية ديودور الصقلي. كان سردانابال، ملك آشور الأسطوري، الذي اشتهر بحياته الماجنة، قد انتحر بإشعال الحريق في نينوى عام 874 ق م. وعندم هاجم المنتفضون قصره (في أعقاب سنتين من الحصار) ووجد نفسه خاسرًا، يقال إن الملك استلقى على فراش الميت، على قمة محرقة ضخمة، ثم أعطى خصيانه أمر ذبح زوجاته (من بينهن ميرا، حظيته اليونانية)، وغلمانه وحتى خيوله وكلابه. كان يجب ألّا يبقى شيء مما دخل في استعمال ملذاته على قيد الحياة، بعد مماته. في هذه المجزرة الشاملة اختار ديلاكروا تمثيل آخر

أوقات ميرا الضحية بكل جلالها، لأن عذاب السبية المنحورة هو الذي يشعل ويثير، كما لم يحدث أبدًا، قوة هذه الأرداف الصبوية شبه الوهاجة. هل ضاع الفرج ؟ فأجاب الفنان كويتشو: لا أبدًا. إنه يختبئ بمكر في الصندل أو بالأحرى في خفّ السبية، كأثر صَدَفي بلون الزهر شبه الأبيض لا يتوقف عن التثاؤب تحت تهديد الخنجر. وبالتالي تنفتح الأرداف العظيمة بشكل محيّر، على شكل خفٌ شرقي في نوع من الحركة الأفعوانية والاستسلام الشهواني للتعذيب.

«كان نوفاليس يقول في «الأنسيكلوبيديا» «كلما كانت هناك مقاومة ما قوية، ينبغي امتصاصها، استعر أكثر فأكثر لهيب لحظة اللذة»، مما يساعد في فهم تلوّي هذه المرأة مع تعبير عن آلام شهوانية، وأنها بالتالي بالارتجاف تحت قبضة الرعب تتخذ شكل اللهب المتموّج الذي يُحاصر النعش. وهذا النوع من الهوس السادي هو في الحقيقة رومانسي جدًا. كذلك فإنّ استيهام الأرداف التي تبلغ اللذة والجمال في عنف التعذيب، هو بالتأكيد ذكوري جدًّا أيضًا. نجد ذلك في «المرأة الملسوعة من الأفعى» (1847) للنحات أوغست كليسنجي (Auguste Clésinger). إن الجسد هذه المرة ممدد غير أنه مثبت القدمين بالقدر نفسه من الاندفاع القانط. كان كليسنجي يتخذ أبولونيا ساباتييه (Appolonie Sabatier) كنموذج، وهي سيّدة نصف اجتماعية ملقّبة بالرئيسة، وكان من بين عشاقها بودلير وتيوفيل غوتييه على ما يبدو. لقد كانت في ظاهر الأمر تستحق احترامهم. وكان ذلك قوس اللذة: يشكّل الجسد هلاله والردف يتمرّد. أثارت الوضعية فضيحة ولكن أبولونيا قد استفادت منها بعض الشيء. وقد وجد بودلير بصددها على ما أظن الكلمة الصحيحة: «السمّ الغالي المحضّر من قبل الملائكة!».

ربما رأى بعضهم أن هناك وسيلة مناسبة للتسبب بمثل هذا

الانتصاب للمؤخرة، وهي إخضاعها للتعذيب. ومن أجل ذلك جرى تصور سلسلتين من الأدوات، التي من شأنها أن تشقّ وتُقطع كالمنشار: رسم لكراناخ يعرض بالتالي منشارًا طويلًا يقطّع ابتداءً من منطقة ما بين الفخذين أحد الأشخاص المنكّل بهم والمعلق من رجليه. إنه بكل تأكيد التعذيب التام للأرداف، ليس لأنه يهيجها بل لأنها مفصّلة من قبل وكأنها مهيأة لهذا النوع من التضحية. وهكذا نرى أن الوضعية المقلوبة رأسًا على عقب تؤمّن تغذية كافية بالأوكسجين للدماغ، وبمنعها لنزيف مفرط سريع لا تفقد الضحية وعيها إلّا عندما يصل المنشار إلى السرّة. إذن فإن العجيزة التي جرى تقطيعها هي عجيزة ما زالت حيّة. ثم إن هناك أدوات تثقب وتخرق الأجساد كالهرم والوتد أو الخازوق. ويشرح بيار لاروس (القاموس العالمي للقرن التاسع عشر) قائلًا: بعد تمهيد مسبق للدرب بواسطة الدهن يمسك الجلاد الخازوق باليدين ويغرسه إلى أعمق ما أمكن، ثم يدخله بواسطة مطرقة بعمق خمسين إلى ستين سنتمترًا. وبعد ذلك يغرس الخازوق في الأرض وتترك الضحية لحالها.

وبما أنه لم يعد لديها ما يمسك بها تصبح مجرورة بلا توقف بثقل الجسم بحيث يخرج الخازوق من الإبط، أو الصدر أو البطن. وبنوع من التفنن الفظيع في القوة، كان ثمة حرص على ألّا يكون رأس الخازوق مفرطًا في الحدة بل إنّه مبروم نوعًا ما. وبالتالي، بدلًا من اختراق الأعضاء من ميل إلى ميل كان الخازوق يدفعها وينقلها من مكانها ولا ينفذ إلّا في الأنسجة الرخوة. لقد كان في وسع الحياة أن تطول بعض الوقت بالرغم من العذاب الناجم عن انضغاط الأعصاب. ومن ناحية أخرى، بدلًا من أن يغرس في اتجاه محور الجسم كان ينبغيّ إدخال الخازوق منحرفًا بعض الشيء: بتجنبه القفص الصدري

كان يسمح أحيانًا بإطالة أمد الحياة ثلاثة أيام إضافية. هذا هو نوع التعذيب الذي خبره إدوارد الثاني (1284 ـ 1327)، جزاءً على زواجه من امرأة قوية من غير أن يتوقف عن معاشرة غلمان ملاح. وبما أنه أجبر على التنحي عن العرش، وبما أن ملكًا مخلوعًا هو مصدر إرباك، فقد قررت الملكة أن ترفعه على خازوق. خرق إذن بـ «سيخ أحمر» مغلف «بأنبوب من مادة قرنية» بحيث يقتل من غير أن يترك أثرًا بحسب ما يقول ميشليه. ويشير أبولينير في كتاب «القضبان الأحد عشر ألفًا»، بأنَّ السيخ كان كلما دخل تدريجيًا في الأعماق يسمح كرد فعل لـ «القضيب من الأمام أن ينتصب إلى حدّ الانكسار»، مما قد يشكل بعض الحسنات التي أفادت منها عاهرة يابانية اسمها كيلييمو، ما يعني بلغة بلدها: زر ورد الزعرور الجرماني.

ومع ذلك فإن أسوء عذاب عرفته الأرداف هو بلا ريب الجرذ. وقد روي عنه بكثير من التفصيل من قبل الجلاد الصيني في «حديقة التعذيب» (1899) لأوكتاف ميربو (Octave Mirbeau). وموجز الرواية: تمسكون بمحكوم شاب قدر الإمكان، قوي وذي عضلات صلبة. تخلعون ثيابه، وعندما يصبح عاريًا تطلبون منه أن يركع وظهره منحن إلى الأرض، حيث تثبتونه بسلاسل في أطرافها حلقات حديدية تشدّ على عنقه ومعصميه ومئبضيه وعرقوبيه. تضعون عندئذٍ في إناء كبير في قعره ثقب صغير، جرذ كبير جدًا يستحسن أن يكون حرم من الأكل لمدة يومين، لأجل إثارة نهمه. ثم تلصقون هذا الإناء المسكون بالجرذ بطريقة محكمة على غرار كأس هواء ضخم على عجيزة المحكوم بواسطة أحزمة متينة مربوطة بحزام من جلد يلف الخاصرتين. بعد ذلك تدخلون في ثقب الإناء ساق حديدية محمّرة في كور الحدادة. سيحاول الجرذ الهروب من نار الساق

ونورها الملطخ، فيجنّ ويتشقلب ويقفز ويشب ويدور على جوانب الإناء الداخلية، ويزحف على عجيزة الرجل، يدغدغها بداية ثم يمزقها بمخالبه فيما بعد ويعضّها بأنيابه الدقيقة باحثًا عن مخرج عبر الجسد المنهوش والمدمى. ولكن لا مخرج، أو على الأقل في الدقائق الأولى لجنونه لا يجد الجرذ أي مخرج. والساق الحديدية المحرَّكة ببراعة وتأنٍّ تقترب دومًا من الجرذ، تهدده، وتمغّر وبره. أما حركات المحكوم الذي يصرخ ويتخبط فإنها تزيد من ارتعاب الجرذ وسرعان ما تنضاف إليه نشوة الدم. وأخيرًا، تحت تهديد الساق المحمّرة وبفضل إثارات بعض الحروق الموضعية، يجد الجرذ مخرجًا طبيعيًا. يدخل في جسد الرجل موسعًا بقوائمه وأنيابه الجحر الذي يحفره بتهيّج، فينفق من الاختناق في الوقت نفسه الذي يموت فيه المحكوم، بعد أن يكون هذا الأخير قد تعرض لمثل هذا التعذيب الذي لا مثيل له وانتهى به الأمر إلى الإصابة بنزيف إن لم يكن إلى عذاب أقصى أو احتقان جنون فظيع. ويختم الجلاد الصيني قائلًا: «في كل الحالات، وأيًا تكن القضية وراء هذا الموت، سيدتي إنه جميل للغاية!».

طاووس

يـــروي تـــالّـــمـــان دي ريـــو (Tallemant des Réaux, 1619-1692) في «أقصوصاته»: كان يا ما كان في قديم الزمان سيّد طاحونة نصّب نفسه في صباه قاضيًا ظريفًا. وكان يذهب إلى المنتزه المشجّر ومؤخرته مقنّعة، يشهرها على مدخل عربته كما لو كانت وجهه. ولم تفارقه هذه العادة على ما يبدو، وذات مرة وضع مؤخرته خارج مثواها للتخلص من امرأة كانت تطلب منه مالًا. وبما أن رأسه كان بين ساقيه، كان يظن أن صوته المتصاعد من داخل السرير هو صوت رجل مريض؛ كان يسعل ويصدر ريحًا في آن واحد، وكانت هذه المرأة تقول: «أرى تمامًا أن السيّد في حال سيّئ فإن رائحة فمه كريهة». باختصار هناك تقليد أيضًا، مألوف أكثر مما يظن، للردف المهرج والهزلي، في وسعنا تسميته «بالردف القره قوز».

تُشْهَر المؤخرة عمومًا تعبيرًا عن التمرد على السلطة. تلك هي مؤخرات «الهوليغان»[1] البريطانيين الذين لا يتوانى أصحابها عن الكشف عنها في الملاعب الرياضية على الملأ. وكذلك أرداف بعض عازفي الروك مثل العازف على الغيتار لفرقة AC/DC، المشهور بالكشف عن ردفين شاحبي اللون مزينين بنمش أمام جمهور من الشباب المذهولين. كما أن هناك أرداف

(1) مثيرو الشغب.

ربات المنازل في أحد أبنية مدينة ميونخ، التي هالها رؤية إيجارات الشقق ترتفع دون توقف فقررن بالإجماع الاحتجاج بإشهار مؤخراتهن من على نوافذ المنازل وهكذا ابتدعت ما أسمته مجلة «كويك» «ستريبتيز الانتفاضة» (التعري الاحتجاجي). **«إن إظهار كل شيء لم تبرهن شيئًا على الإطلاق»، هذا ما** اكتفى بقوله المقاول العقاري الذي كان قد اشترى المبنى لتوّه. هذه الحركة اعتبرت لفترة طويلة إهانة أو بذاءة، غير أن الأمور قد تغيَّرت كثيرًا. ولكن ليس في سويسرا. فمنذ عشر سنوات خلت، فتحت المحكمة الاتحادية نقاشًا لمعرفة ما إذا كان ينبغي اعتبار إشهار المؤخرة «مهينًا» أو «مخلًا بالآداب»، إذ كانت امرأة، أثناء مشاجرة بين جيران، قد أشهرت بالفعل «مؤخرتها عارية»، وبما أن أطفالًا كانوا يشاهدون الحادثة، أوقفت واتهمت بالإخلال بالآداب العامة وصدر حكم بحقها. وبعد التداول ميزت المحكمة العليا الحكم معتبرة «أن هذه الحركة، وإن كانت بالفعل مهينة ومدانة باعتبارها كذلك، إلّا أنه لا يمكن اعتبارها غير محتشمة لأن أيًا من الأعضاء الجنسية لم يظهر». وربما لو كانت قد انحنت أكثر لكانت المحكمة قد أهينت. وفي أستراليا شوهد حوالى أربعين شخصًا، في عام 1993، يتظاهرون في نارونجر، جنوب البلاد، احتجاجًا على بناء قاعدة عسكرية أمريكية، بحيث إن الصورة التي التقطتها وكالة الأنباء المتحدة (أ ب) لم تظهرهم حقيقة إلّا من الخلف؛ ومما لا شك فيه أنه يمكن قياس حجم غضبهم بعدد الأرداف المصطفة، غير أنهم اصطُحبوا إلى مركز الشرطة لتأكيدهم على قناعات حميمية مفرطة.

ثمة أحد يُدعى جاك شوسون كان يعيش «من كتابات ونسخ ينفذها لحساب هذا أو ذاك» حكم عليه بالحرق وهو

حيّ، سنة 1661، في ساحة غريف بباريس لفعلة لواط، ولكن بتخصيص أكثر لأنه كان يعمل قواد غلمان لمصلحة نبلاء البلاط (لا سيما شارل دي بيلي، ملك إيفتو). كان هؤلاء الغلمان يختطفون بالعنف، لكن لم يتعرض أحد منهم لمضايقة، أما شوسون، بالمقابل وشريكه جاك بولمييه، الملقب بفابري، فقد اقتيدا إلى المحرقة. الشاعر كلود لو بوتي، وهو ملحد وفاجر ولوطي، حضر حفل التعذيب الفظيع هذا ودوّن هذه الأبيات:

«عبثًا قام نجيّه في اللهيب

يعظه وبيده الصليب

مستلقيًا تحت العمود حين غزاه اللهيب

أدار الدنيء نحو السماء ردفه الدنس

ومن أجل أن يموت أخيرًا كما عاش سابق أيامه

أشهر القبيح عجيزته على الملأ».

إن الطريقة التي أدار بها شوسون مؤخرته في اتجاه السماء قد أثّرت فيه بصورة واضحة. كان لو بوتي المجهول النسب والعديم الحسب، من ناحية أخرى قد أُحرق حيًّا في العام التالي بسبب تعبيره عن فكره بحرية عندما كتب «ماخور ربات الفن أو العذارى العاهرات التسع». إنَّ هذه القبريّة كانت إذن قبريّته أيضًا، بحسب ما قال جوزيف دلتاي لاحقًا «أنا مسيحي شاهدوا جناحيّ، أنا كافر، شاهدوا مؤخرتي».

ربما يتذكر المرء هذه الصورة السرّية التي أُخذت من على سطح مبنى في أكتوبر/تشرين الأول 1982، في قلب سانتياغو دي شيلي. عشرات من المعتقلين السياسيين يصطفون عراة قبالة جدار، وأيديهم خلف ظهورهم، وملابسهم مكوّمة في الباحة، محاطين برجال مسلحين ببندقية. يومها، حملت مجلة باري

ماتش عنوان: «القصاص المذل لأعداء بينوشيه». والإذلال هنا تحديدًا هو الجدار الأبيض الذي يبدو وكأنه يمتص عشرات الأجسام ذات البشرة السمراء والشعر الأسود والأرداف العذراء المرمية في الشمس كما لو كان الأمر يتعلق بسوق الرقيق في السلطنة العثمانية ومع ذلك، تركوا مهملين من قبل جنود بينوشيه الذين لا يتأثرون على ما يبدو بالعري الذكوري وتنوعاته، مع أن الرجال آثروا دومًا أن يروا بعضهم بعضًا عراة يتبادلون التقييم ويتحاسدون. سواء أكان «الغاريمبيروس» في أدغال الأمازون الذين يتسلقون، بالتتابع، جوانب مناجم الذهب المكشوفة، باسطين أردافهم القذرة في سراويل قصيرة ممزقة أم الجنود البريطانيون الذي يستحمون في الصحراء في الهواء الطلق مستعملين دلوًا هُيّئ على سبيل الدوش أثناء حرب الخليج فبيّنوا للجميع زاوية نظر طريفة، أو بالطبع لاعبو كرة القدم أو الروجبي في حُجَر الثياب، لا يشاهد عند النساء مثل هذا الاحتشاد للحم الأرداف. قد يكون الأمر محبذًا عند الرجال بنوع خاص، من قبيل جواز سفر أُخوّة. ولهذا السبب، بلا ريب، كان الجيش يفرض حتى فترة ليست ببيعدة التعري أمام مجلس المراجعة. وكما يقول أبولينير بشكل ظريف (مغامرات شاب زير نساء)، «إنهم يشاهَدون مثل خطيبة أثناء ليلة الزفاف، لكن قضبانهم غير منتصبة لأنهم يخافون».

إذن تمرّ الحميمية فيما بين الرجال بشكل ثابت عبر مؤخراتهم، لأن المرء في لذة إشهار الجسد والكشف عنه يتوصل إلى التحرر بالإشارة. وهذا ما يمكن تسميته «الإباحية المتخفية». إنه التباس يبقى فقط بالنسبة إلى من يشاهدكم، ولكن المعنى لن يعلن أبدًا. ولذلك تبقى الرغبة قوية والجاذبية لا تقاوم، لذلك يعمل الكثير من الرجال في مثل هذه الأوضاع

على أن تبرز أردافهم بشكل لافت. إن هذا الإبراز للأرداف يُعتبر موقفًا رجوليًا صريحًا على عكس ما يظن، إنه افتخار، وكأن الرجال قد استعاروا بصورة غريزية أدوات الإغواء نفسها الخاصة بالنساء ويحتفظون بما تبقّى في أردافهم. فهناك ثمة ما يثير الاضطراب في ما تحويه رقصة المحارب، وهذه الطريقة التي يتبَختر بها الذكر، وبالتحديد هناك ما يذكّر عندئذٍ بالطاووس. إنه طير فينوس وهو الحيوان الطوطم الذي يناسب هذا الجوّ المشحون بالشبق غير الحاد. من جهته يذكر ميشال تورنييه أن الطاووس حين يتبختر يتبيّن للمرء في الواقع أنه ينزع سرواله ويبيّن مؤخرته. وحتى لا يبقى ثمة شك «فإنه يدور في أرضه بخطوات صغيرة وتنورة ريشه مرفوعة حتى لا يتجاهل أحد سافلته المنشورة في تويج من الزغب البنفسجي اللون».

الفتاة الفاتنة

شكّلت الصور الداكرية العديدة (Daguerréotypes) التي التقطت في الخمسينيات من القرن التاسع عشر المجموعة البذيئة لأوّل الفتيات الفاتنات، برسم زبائن مستترين. وكان يظهر في هذه الصورة، نساء يحملن ببغاء على طرف أصابعهن، ولديهنّ رجل مقلوبة على الأخرى بلطف، وردفين منمقين بنحو فخم، وكان شقّهما يخضع لخط واضح. والنماذج المتوافرة كانت بشكل عام من العاهرات[1]، اللواتي يعتبرن بكل سهولة، مخلوقات لا يمكن مقاربتها، متقلبات بعض الشيء، بلا ريب، ولكنّها، أي هذه المخلوقات تتمتع بحسن هوائي وجمالٍ نادر، باستثناء بعض الحالات بالتأكيد، مثل «الموناليزا في الحريم» التي بيعت بسعر 120 فرنكًا، وكانت تعرض بكل بساطة شعر عانتها، الأمر الذي كان يمكن القبول به تحت خيمة للبدو. مثل هذه البهيمية كانت تُعزل واقعًا، أغلب الأحيان، في «الغابة السوداء» لإبطها أو في شعرها المجدول على الظهر، على شكل أفعى، والذي يبدو ساطعًا كالمرمر الأسود وصولًا إلى ملامسة العجيزة بارتخاء. هذه المخلوقات تنمو بالتالي بعدم اكتراث، في هالة من السبق، وبسمة صغيرة على الشفتين، بعيدة كسواها، في حين تكون المؤخرة مروحية الشكل، وإحدى اليدين تضغط على النهد بينما الأخرى تائهة أحيانًا في الطبيعة. ولكن في النهاية

(1) كانت هي نفسها تستخدم كنماذج لآنغر وكوربيه وديغا.

كان ذلك هو عبارة عن جسد وليس طلاءً بالفرشاة. ومن ناحية أخرى كان فيها الكثير من الارتباك أو الخضوع بحيث كان من العسير أن يشكّ المرء في الأمر. كانت تخفض النظر أحيانًا، حتى أنها كانت تدع نهديها يهبطان بلا أي عناية كما لم يشاهد أبدًا في لوحة: كان نهد الصور الداكرية يخون أكثر من الردف. كان نهدًا ثقيلًا، ونهدًا يستحيل تنميقه لأنه كان يضعف، ونهدًا ذا حلمة واسعة موجهة إلى الأسفل، مما يشكّل (بالنسبة لعلماء الطباع) مؤشرًا على العقل البليد ذاته.

بعد قرن من ذلك، من الخمسينيات حتى السبعينيات، درجت موجة المجلات الخفيفة «كباري فروفرو» و«باري تابو» وبخاصة «باري هوليوود». وهذه الأخيرة التي أسّست سنة 1947، كمجلة خفيفة نوعًا ما، كانت تحتفظ بحلّة محتشمة، غير أنه كان يفضل مع ذلك أثناء شرائها تغليفها في مجلة «ميروار سبرينت». أما الصور الداخلية بألوان سيبيا فكانت تعطي انطباعًا أن طبقة التأسيس تترك أثرًا على الأصابع. جمالية المجلة كانت تكمن في النهد، النهد الكبير جدًّا الموصوف بالصدر المكتنز، وبالطبع العجيزة، لأن الشعر كان محظورًا بكل بساطة. إذن، عندما كانت المراهقة المثيرة قد خلعت كل شيء لم يكن هناك شيء: كانت تمثالًا من الرخام الأبيض، لم يكن مشقوقًا حتى في مكان الفرج حيث واعتقد بعضهم أنه تحجَّر. ذلك أن ثمة منمِّقًا كان يواظب على محو الشعر بفرد الدّهن، مما ينشر طبقة من الضباب حتى الردفين المفتوحين إلى حدّ ينتهي عنده الحلم، في مجلة «باري هوليوود»، بالندى. في سنة 1974، مع رفع المحظورات الأخلاقية والرقابة، كانت المفاجأة كبيرة إلى درجة تطلَّب الأمر فيها استعمال الممحاة. وقد أُعيد ابتكار المرأة بتمامها. كمثل نادر للرقابة المقلوبة، يعود الشعر فيوضع في كل مكان حتى أنه أُنبت بشكل مصطنع، ولكن فات الأوان.

لقد تمَّ اكتشاف كل أنواع الأحجام، وكل أنواع السحنات في المجلة، من ربات منازل نبيهات جالسات القرفصاء أمام ثلاجاتهن، إلى باريسيات في عطلة مفرشخات على جذوع شجر، أو أرامل رائعات يرتدين واحدًا من سراويل شانتيي المشقوقة من الخلف، ولديهنّ الكثير مما يمكن أن يقلنه عن الحزن. لم يكن هناك نماذج محترفة. وهؤلاء الفتيات الجميلات المثيرات كنّ سكرتيرات، راقصات في «الكريزي هورس» أو عارضات أزياء في المايوه، يجلسن بملابسهن الداخلية (مشدات، جوارب سوداء مطرزة، وصندال بكعب أو سراويل مشقوقة)، ولكنهن كنّ يلعبن بشكل رائع دور الحمقاوات الرائعات أو البغايا الكريهات. كانت إحداهنّ ترمي بنفسها بين ذراعي دبّ (تقول «أنا مصابة بالدوار، لا أدري ماذا حلّ بي»)؛ وسيلفيا الفاتنة كانت تقضم عقدها وتبدو وهي راكعة على كرسي كأنها تتساءل بقلق عما إذا كان مطلِق آلة التصوير قد اشتغل بصورة حسنة؛ و«فتاة لا تخاف» تمصّ إبهامها، وأخرى تحت الستار تتمتم وهي تغمض عينيها: «حبيبي انظر إليّ». في فيلم «الجميع معجبون بيّ» (الجزء الثاني)، هناك مرشة الدوش تتسلل إلى شقّ عجيزة وقحة صغيرة، تنزلق أينما كان إلى أمام، إلى الخلف، في نوع من الطوفان البولي غير المسبوق؛ أما عن دخول سيلفي فكان ناجحًا جدًّا: بما أنها «لم تستطع انتظار عودة زوجها»، فقد عرضت أمامنا مؤخرتها الكبيرة وثغرها المفتوح وقبعتها اللطيفة المرفوعة.

لم يعد الردف البذيء هو جنون اللحظة، وإنما الردف المتخيّل. الردف بالصور المؤلّفة. ردف السايبرسكس، نشاهده لتعذر إمكانية لمسه، غير أنه بالإمكان أيضًا تحريكه، علمًا بأنه من الممكن أن يظهر بمزاج شرس للغاية. ذاك الردف مسطّح بصورة طبيعية كالشاشة، مما يتعارض مع معنى الردف، وهو

عكس تعريفه، وبالإجمال عكس اللذة. إذن، على السي دي روم، وهو قرص ليزر يقدّم الصوت والصور، تستطيعون التحاور مع «فيرتيوال فاليري». هذه الفتاة لا تحبّ الرجال الذين يفقدون رباطة جأشهم وفي حال الإجابة الغلط على أسئلتها، يقذفونكم بإعطاء حاسوبكم بعنف. وعندما تقول لكم، وهي مستلقية على سريرها ومسترخية تمامًا: «من فضلك اخلع لي صدّاري، إنه يشدّ عليّ كثيرًا»، لا بد أن يكون لديك رد الفعل الصحيح. وفي تلك الحالة سيسعدها أن تكشف لكم عن محاسنها السيبرنيتيكية، وحتى أن تدعكم تداعبون جسمها بواسطة زوائد ملائمة. وعلى سيدي روم أيضًا، مغامرات تفاعلية لسايمور بوتس، وإنه فتى لا نراه أبدًا ولكن يمكنكم استبداله بصورة مفيدة. وعلى سبيل المثال، عندما تتعطّل سيارة فتاة كاليفورنية جميلة في الشارع، وطبقًا لمبدأ الأسئلة والأجوبة ذاته للضغط عليها على الشاشة تتقدمون أو تطردون. ولكن الصور وضعت على النظام الرقمي، وبتعبير آخر إنها صور فيديو متحركة، وهذا أكثر إغراء. من ناحية أخرى، لدى هذه الشخصية اللطيفة كل ما هو ضروري عندما تعرض مؤخرتها الفتانة المسمرّة بتأثير أشعة الشمس إرضاء للاعب سايبرسكس. لكن سواء أكان غيابًا روبصيًا واغتباطًا لمسيًا، فإنها تتسبب بأثر مخدر خفيف. ومهما يكن من أمر، وبالنظر إلى تلك البصبصة فإنها كانت خطأ بالطبع، لأن البصبصة لا تفترض البرمجة، لا بل تتطلّب العكس. الأمر يتعلق ببساطة بتنشيط مسلٍ للبلايميتات (توأمات اللعب) القديمة المعروضة في المجلات، ولكن يمكن أن تهدئ من بعض الهياج العصبي، بغياب إمكانية رؤية رياض الله.

اللواط

إن زنادقة القرن الثامن عشر وبخاصة المركيز دو ساد قد سمحوا لأول مرة في فرنسا بالخروج من قرون من السرّية لتصبح حجة فلسفية نظرًا لأن الحقبة كانت مغرمة بالمؤخرة، ولم يكن ساد بمأمن عن ذلك التولّه الجنسي. يقول سان فون لجولييت «اركعي أمامه، اعبديه، هنئي نفسك على الشرف الذي أمنحك إياه بسماحي أن أقدم لمؤخرتي ما تريد الأرض بأسرها تقديمه لها من التكريم...».

ليس لدى ساد ما يُسمّى بالتعري. لا يعرف سوى أمر «النزع!» الفظ الذي يطلب بواسطته الفاجر من المؤخرة أن تكون في وضعية التأمل بها، باستثناء الشاب روز الذي جاء عند سان فون: اخفضي لي سرواله، يا جوليات، وارفعي قميصه حتى أسفل خاصرتيه؛ أحب حتى الجنون هذه الطريقة في تقديم المؤخرة». إذن المؤخرة تسلّم على الفور: هذه مؤخرتي: انكحوها جميعًا!»، هذا ما صرخت به العاهرة. ولا يمنع هذا الظهور المذهل (والمفخم أحيانًا)، مع ذلك، أنه يُراد إيلاء الموضوع الاهتمام الأكبر. من هنا الفحوصات المتكررة وزيارة المؤخرات المتضمنة وتفتيشها في أعمال ساد؛ ذلك أن أوّل إذلال إنما يتمّ بواسطة العين وهي التي توقّع على الجريمة. «آه، ما أجمل المؤخرة، يا جولييت! هذا ما صرخ به نوارسوي منتشيًا أمام الردفين؛ كم سيكون لذيذًا نكاح كل ذلك وهتكه!...» لقد كان اسم «مفتشو المؤخرات» يطلق على القضاة

المولجين بمراقبة الآداب، أما الفاجر فيسلك الطريق المعاكس؛ وسيزور المؤخرات من أجل المزيد من إفسادها، مثلًا عند إخضاعها لفحص الدخول إلى مجتمع الفاجرين في سيلينج (120 يومًا في سدوم) للتأكّد من الحالة التي طلب منهم فيها أن يحضروا أو ينظّموا مباريات بين بنات وصبيان، على غرار شعراء بيزنطية، من أجل معرفة من هو صاحب أجمل مؤخرة وأكملها وأفضلها تقاطيع، الأمر الذي يتطلب بالفعل زيارات متكررة. أضف إلى أن الفاجر يريد دائمًا أن يكون مُحاطًا بمجموعة رائعة من الأرداف، كما وأنه غالبًا ما يلجأ إلى المرايا لإشباع نظره منها.

باختصار، ما إن يرى المرء مؤخرة حتى يهتاج. وثمة لدى ساد دائمًا لحظة نشوة أمام هذه الأجساد الرائعة، لذا كان الكشف عن مؤخرة هو دائمًا موضوع مديح. وهكذا يصرخ دولمانسي قائلًا: «سأذهب إذن لرؤية هذه المؤخرة الرائعة والثمينة التي أشتهيها بشوق بالغ!». يا إلهي! يا لها من بدانة وطراوة، ويا له من بريق ومن رشاقة!...» أحيانًا، والحق يقال، المديح أسرع: « آه! يا إلهي ما أجمل هذه المؤخرة!»، أو لاعتبارات أخرى من هذا النوع. وفي النهاية فإن الفاجر يعرف أن يقيّم ما يحب. مؤخرته تعجبية على الدوام. ولكن هذا الفحص يتطلب أيضًا أن يلمس وأن يداعب وأن يفتح وأن يوسّع ويضيّق الجسد، وأحيانًا أن يمدّ فمه (مع أن تلك ليست قاعدة). قد يريد رفع العجيزة لوضعها على بعض الأرائك «حتى يبرز الثقب الصغير تمامًا». إنه اكتشاف قد يقوده أيضًا إلى إدخال إصبع في باب البدن فيدغدغه قليلًا، أو كذلك إلى حكّ الإست بطرف الأنف. وبعد ذلك يأتي دور اللسان في تأدية واجبه.

وهذا ما يُسمّى «لحس الإست». يبلل الثقب قليلًا بالفم

تحضيرًا لولوجه ويغرز اللسان في الثقب ويداعب بفن، حتى أن الآنسة ديكلو التي مورس عليها ذلك، حسبت أنه دخل إلى عمق أحشائها. معنى القول أن الأمر ينتهي بالفاجر إلى إدخال قضيبه كاملًا، وأنه يتحضّر لالتهام حبة الفراولة هذه التي يمتصها. إنَّ بداية البهيمية عند ساد تبدأ من الإست، ذلك أن الأنف والفم واللسان، وكل شيء يعمل على ما يبدو في آن معًا. والفاجر لا يعود ملتزمًا في رحلته بأي حدود: يتنفس، ويعضّ ويأكل ويصبح مجنونًا. «اللسان بالذات هو الذي يتسبب، كما تقول ديكلو، بضراطي؛ هو الذي يرشقني في عمق إستي وكأنه يريد إثارة رياحه، ويريدني أن أدفعها عليه، إنه يفلت من عقاله». إنه يطلب أن نعيد له في فمه، سعة حقنة شرجية من الحليب أو حقنة مليئة بثلاث زجاجات صغيرة من الكحول: وتسند الآنسة فورنييه عجيزته الكبيرة على فمها، وتدفعها، فيشرف الفاجر ويقع على قفاه منتشيًا. وأخيرًا يظهر البراز ويغمى عليه. إنه يمصّ هذه القطعة الكبيرة من البراز مثل بيضة صغيرة ويقلبها في فمه ويمضغها ويتلذذ بطعمها ثم يبتلعها بعد دقيقتين أو ثلاث.

وبعد كل ذلك الخراب والجنون يريد الفاجر معاكسة الطبيعة حتى النهاية. سيدمي هذه المؤخرة الرائعة ويشعلها ويعذبها بشدة وصولًا إلى «بقْرها». هذه العملية المنهجية تقوده إلى أسوء الأعمال، تقود على سبيل المثال إلى تقطيع ضحيته إربًا حتى لا يبقي منها سوى موضوع الإجلال هذا. هذا ما حصل، في «قصة جولييت»، للأفراد الثلاثة لأسرة كان سان فون قد نشر جذوعهم ولم يحتفظ منهم سوى بقسم من المؤخرة من الخاصرتين حتى أسفل الفخذين. فيقول عندما اقترب ليقبلها: «ها، ها، كم أنا مسرور لإيجاد مؤخرات قد منحتني لذة جمة». لقد كانت هذه اللذة خاصة جدًا، إذ إن أثناء قطع الرؤوس كان

سان فون يلوّث المؤخرات. فيقول: « لا شيء مثيرًا، مثلما فعلت للتوّ وهو يسحب قضيبه من إست الضحية: لا يمكن تخيّل كم هو الشدّ الناتج في الإست عن عملية الشقّ التي أجريت على فقرات الرقبة». القاعدة المطلقة للفاجر هي: عدم إتلاف الردفين قبل آخر تعذيب.

يذكر بيار كلوسوفسكي أن «فعل اللواط عند ساد يشكّل الإشارة المفتاح لكل انحراف». إنه الإساءة الكبرى، النمط بامتياز لخرق القواعد. الوسيلة الأكثر ملاءمة في نظره لفرضه على الله والمجتمع والأخلاق وقانون النوع. إنه مظهر خادع للفعل الجنسي والسخرية منه أيضًا. فيقول كليرويل: «أي تفوق نكتسب على البشر عندما نكسر كما نفعل كل ما يحتويهم، ونخرق قوانينهم وندنّس دينهم بإنكار وشتم، والعبث بإلههم الكريه، والاستخفاف حتى بالتعاليم البشعة التي يقولون إن الطبيعة تشكّلها كواجبات أولى!». الفاجر يعرّف عن نفسه بأنه منحرف الأخلاق ومجرم أو أثيم، ولكن بالتأكيد لا يعتبر نفسه «ضالًا». لا وجود للكلمة عند ساد الذي يحتفظ بمفردات علم النفس الأخلاقي. من جهة أخرى، إن فلاسفة وروائيي القرن الثامن عشر الزنادقة هم الذين هاجموا بشدة فكرة القديس توما الأكويني القديمة القائلة بـ «الجريمة المنافية للطبيعة». وهذه الجريمة المنافية للطبيعة المتعلقة بالخطيئة مع الذات والبشر والحيوانات لم يعد لها معنى، على سبيل المثال، بالنسبة لبويي دارجان (تيريز الفيلسوفة، 1748) ولساد (الفلسفة في المخدع، 1795). يقول دولمانسي: «انطلقي، يا أوجيني، من نقطة أن لا شيء بشعًا في الفجور لأن كل ما يوحي به الفجور موحى به من الطبيعة أيضًا».

ويضيف كلوسوفسكي إن «الوحشية الكاملة التي يسقطها

ساد تُحدث تأثيرًا في تبادل الجنسين لجهة خصائصهما النوعية». اللواط عنده، لا يبالي من حيث طبيعته بموضوعه. «ليكن معلومًا لدينا أنه بالتأكيد يسهل الاستمتاع بالمرأة بطريقة أو بأخرى بمقدار ما يستوي الاستمتاع بصبية أو صبي» (الفلسفة في المخدع). هذا هو مبدأ الفاجر. ولأنه يقدِّس المؤخرة فإنه يستطيع الانتقال بسهولة من جنس إلى آخر وخلط اللذتين. وكما كان يقول بانكوك في «قاموس اللغة الفرنسية الكبير» (1700 ـ 1753) اللواط جريمة «منافية للطبيعة تقوم على استعمال الذكر وكأنه أنثى أو الأنثى كذكر». فهل الجريمة كبيرة مع فتاة أو فتى؟ ما هم، بالتأكيد يمكن الظن أن الخرق أقوى مع امرأة طالما أنها وحدها تملك أن تخيِّرنا بين موقعين للولوج فيها ويتمّ اختيار الواحد بدلًا من الآخر، مما يسمح بالمساس بشرف عذراء والإبقاء عليها كاملة وبالتالي خداع الطبيعة أكثر. ولكن دولمانسي يفسر قائلًا إن الفاجر يجد مع الشاب أيضًا لذّتين، أن يكون عاشقًا ومعشوقًا في آن بينما الفتاة لا تعده إلّا بلذة واحدة. زد على أن القانون الكنسي يميّز بين نوعين من اللواط: اللواط غير الكامل (مع الفتاة في المكان غير الشرعي) واللواط الكامل (مع فتى). وفي الحقيقة يقول ساد الذي ينجرّ غالبًا إلى هذه الذمامة الشهوانية، إن المهم ليس الموضوع بل السيطرة التي نملكها عليه: يكفي أن تكون الضحية في قبضتكم تمامًا. ويختم الدوق بحماسة قائلًا إن المرء ينتصب «للشر فقط» (120 يومًا في سدوم).

هل يجد الفاجر نفسه بشكل متعاقب، أو في الوقت نفسه، زوجًا وزوجة؟ إنها مجرّد مسألة وضعية أو دور. إن جنس كل واحد يصبح معطى متبدلًا ومرحليًّا. «فالدوق الثمل استسلم لذراعي زفير، ومصّ طيلة ساعة فم هذا الغلام الجميل، بينما

كان هرقل ينتهز الفرصة ليلج إست الدوق بآلته الضخمة. واستسلم الانجيس، من دون أي فعل سوى النكاح، فتغيّر جنسه من غير أن يتنبه». بالنسبة لساد يكفي معاكسة الطبيعة أيًا كان الجنس التي تتخذه. لم يعد هناك أعلى وأسفل، وروح وجسد، وطاهر ونجس: الجسد أنبوب يفتح من كل الجهات في آن. كل المجامعات مسموحة وكل جسد مُتاح للجميع. ويقول دولمانسي: لا شيء يمتعني مثل البدء بعملية بمؤخرة ثم إنهاؤها في مؤخرة أخرى». وهذا النوع من التبديل الجنسي يتخذ أحيانًا أشكالًا غير مسبوقة كتلك التي تقوم على سبر مؤخرات أربع فتيات مصطفّات كلّ بدورها وبسرعة، ويسمى ذلك «بالطاحونة الهوائية». اللواط عند ساد خاضع لقدح ولعنات قد يحدث أن يدخل بواسطة اللسان في الإست، يا لها من لذة يا أصدقائي! فبدا لي أني لم أذق طعمًا مثله في حياتي...».

هذا المفهوم الهرطقي للواط لن يعمّر طويلًا. فمنذ نشوء الطب الشرعي في مطلع القرن السابع عشر أولت العديد من الكتب الانتباه إلى هذه «النقيصة المنافية للطبيعة». وفي أعقاب إصلاح قانون العقوبات في سنة 1791، ألغي تجريم اللواط وطوى النسيان «الجرم الكريه». ولكن ليس هناك من الأطباء الشرعيين الذين اقترحوا على غرار كاسبر وتارديو حالات مدروسة أصيلة لما اعتبراه بعدئذٍ «شذوذًا فظيعًا». فبينما لم يكن الفاجر يهتم إلا بمعاكسة الطبيعة، فإن اللوطي الكريه، الذي يندرج شذوذه في الجسد، انحط إلى مرتبة البهيمة. إن انفلات الفسق بالنسبة للطبيبين الشرعيين وهذا الشغف الملح باللذة، ينتج عنهما بخاصة تحلّل الجسم الكامل. كان ساد في الحقيقة يسلّم أن هناك «تشكّلًا» خاصًا للرجال الشغوفين حصريًا باللواط، ولا سيما أرداف أكثر بياضًا وأكثر امتلاءً. يقول

دولمانسي «ولا شعرة تظلل مذبح اللذة، المفروش داخله بغشاء أكثر حساسية وأكثر شهوانية وأسرع انفعالًا، هذا الداخل الذي يماثل إيجابيًّا نوع الداخل لمهبل المرأة». غير أن مثل هذا التشكّل ليس أثرًا لسوء خلقة وإنما هو بكل بساطة سمة طبيعية، أو لنقل ضلال وسوء فهم للطبيعة. بالمقابل، بالنسبة لأمبرواز تارديو («دراسة طبية شرعية عن التعدي على الآداب»، 1857)، فإن عيبهم هو المسجل في الجزء الناتئ من شخصهم، وفي هذه الطريقة التي يقدمون أنفسهم فيها كامرأة. بالنسبة إليه فإن العجيزة تكشف عن أعمال حقيرة. وكما كان الفاحص لجلدة الساحرة يعزل المكان الذي يقرأ منه الخطأ، فإن الدكتور يعطي الأدلة الجسدية على انقلاب الشهوات.

ويقول: «من الدائم أن كثيرين ممن يمارسون الدعارة اللوطية يتميّزون بنمو مفرط لأردافهم، فهي عريضة وناتئة وضخمة أحيانًا وذات أشكال أنثوية تمامًا.» وهو يشير حتى إلى أنه رأى «استعدادًا خاصًّا جدًّا واستثنائيًّا بالتأكيد لدى اللوطي الذي يتحلى بردفين مجموعين بالكامل بحيث يوفر كتلة كروية متماسكة». إذا وضعت هذه المؤخرة الضخمة التي تتميّز بانحناءة هستيرية جانبًا، يركّز تارديو كثيرًا على القضيب، النحيل مثل إصبع قفّاز»، أو ذي التمرة «المستدقة الشكل التي تشبه بوز الكلب تقريبًا»، وخاصة على الإست الذي له شكل القمع، وهي كما يقول «العلامة الحقيقية الوحيدة على اللوطية». وبالتالي يكتشف تارديو لدى إسكافي جرت معاينته في ساحة الباستيل وكان قضيبه كلبيًا، وبعد أن جرى إبعاد الكتلتين العضليتين اللتين تشكلان الردفين، فجوة طويلة وعميقة، وفي قعرها ثغر الإست، تشكّل نوعًا من القُمع ذي كوة عريضة وباطية الشكل». وحتى يكون كاملًا، يقول إنه عاين عند بعضٍ من هؤلاء فمًا ملتويًا

وأسنانًا قصيرة جدًّا وشفاهًا سميكة مقلوبة ومشوهة، لها علاقة بالاستعمال القذر الذي تخضع له. واللوطي إجمالًا بحسب ما يذكر بول آرون وروجيه كمبف هو «البهيمة المتجسدة من جديد بلا قيد ولا شرط».

على الرغم من استقصاءاته الدقيقة، لقد جرى التخلي عن خلاصات الدكتور تارديو سريعًا. وإذا كان الطب الشرعي قد اهتم بالنتائج الجسدية للعلاقات الجنسية، فإن الاهتمام انتقل في الثمانينيات من القرن التاسع عشر إلى علم نفس الانحراف. فقد ابتكر بنكرت، وهو مجريّ، «الإنسان الجنسي» الذي أصبح نوعًا خاصًّا من الخلق، أي عارضًا لمرض نفسي ومرض اجتماعي. وشكّل «علم النفس الجنسي المرضي» لكرافت إبينغ (1886) المرجع لهذا العلم. ولقد انحصر الردف اللوطي الذي عرف بالتأكيد مرحلته الأكثر سطوعًا بكونه مجرد ظاهرة عارضة تخلى العالم كله عن الاهتمام بها. زد على أنه في مطلع القرن العشرين، فضّل الانخراط في الاجتماعيات.

ثقب

كيف يمكن الحديث عن ثقب؟

الحق يقال، إنه جرى الالتفاف على الموضوع. ومنذ أيام شيشرون فقد اعتبر الإست تلك الحلقة الخاصة في مؤخرة الإنسان والتي ينبغي ألّا يخجل المرء من تسميتها باسمها. اللغة السوقية مكنتنا، لحسن الحظ، من معرفة المزيد عنها. أولًا، كان هذا الثقب صغيرًا ومحببًا، فسميّ عند الفرنسيين تروفينيو (الدبر) (Troufignon). فينصح الكاهن القانوني بيروالد دي فرفيل (1612) قائلًا: بالإصبعين الأولين تفتحون الدبر بابعاد الردفين الواحد عن الآخر». وكان رجال الدين في تلك الفترة يتسلّون بالتفوه بهذه العبارات. أما المتحذلقات التي كانت بالمقابل تنفر، بحسب ما يقول موليير، «من الألفاظ القذرة التي تولد الفضائح في أجمل الكلمات» فقد حظّرت استعمال كلمة مؤخرة (cul) لصالح عبارات أنيقة من قبيل «وجه التركي الكبير» أو «الرذيل السفلي». من بإمكانه أن يلومها؟ بعد هذا كله فقد تحدث ساد عن «أحشاء قزحيته» (أي قوس قزح المؤخرة)، وتحدث فيرلين أيضًا عن «عرش الوقاحة المقدس» في كتاب (نساء). ولكن هذا الثقب كان مستديرًا، ويعرف بالتالي بالضد من الفرج البيضاوي الشكل. يقول دولمانسي (الفلسفة في المخدع): آه! يا إلهي! لو لم تكن نيتها [الطبيعة] أن ننكح المؤخرات هل كانت فصّلت الإست على قياس القضيب؟ أليس هذا الثقب مستديرًا مثله. فمن هو ذاك الفطن الذي يمكن أن

يتخيل أن ثقبًا بيضاويًا يمكن أن تخلقه الطبيعة لعضوٍ مستدير! إن قصد الطبيعة يقرأ من هذا الاختلاف في الشكل».

وهذا أيضًا ما يسميه دعاة القرن السابع عشر الإناء غير الشرعي في مقابل الإناء الشرعي. لأن الأمر متعلق بالفعل بإناء وباطية أو علبة ملبس، حسب الحالة، إنما وعاء في النهاية، وإذا كانوا قد تحدثوا بالتالي عن إناء ملعون فذلك لأنه يقود، كما رأى المرء، إلى الخطيئة الدنيئة، دنيئة بحيث لا ينبغي أن تُسمّى وحسب، وفظيعة بحيث إن الشيطان، بعد أن حثّ على ارتكابها، انسحب على الفور خشية رؤيتها. وهذا ما أُطلق عليه في نهاية القرن الماضي (لأن الأخلاق قد تغيّرت) السماح «بالمساس بالبطيخة»، أو حتى كألبرتين (في السجينة لمارسيل بروست) التي تسمح أن «تُكسر جرّتها». في النهاية كما قال من قبل «الشاعر الشهواني» في القرن التاسع عشر:

«صنع الله الفرج، كقوس قوطي ضخم،/ للمسيحيين،/ والمؤخرة عقد كامل مشوه الشكل،/ للوثنيين».

وكان لهذا الخاتم الذي سُمّي أيضًا الحلقة، القرص، أو البرشامة، خصائص أخرى. وبالإمكان نزع قشرته مثل البصلة، وهو مقطب مثل قرنفلة أو شقار بحري (يتحدث غرينفيل عن ثنية برونزية للإست) أو حتى متموّج. ويحّدد جونيه (Genet) من جهة أخرى، في «موكب الدفن» أن للإست اثنين وثلاثين ثنية، لا أنها شك مثل رؤوس دوّارة الرياح الاثنين والثلاثين، غير أنه مثير رؤية إريك وهو يتخوف من فكرة عدم إمكانية إعادة تشكله ما إن يَفسد أو يتدهور، لسوء الحظ.

أخيرًا، إذا كان الجنس الأنثوي هو «الأصم» والفم، و«المتكلم»، والمؤخرة هي الرنّانة تلميحًا للخصائص «السمعية»، أي بكلام آخر الضارط والمصفّر والمدفع أو الطاحونة الهوائية،

كما يتحدث بعض عن بوق صغير. يروي وليم بيرو (William Burroughs) في «الوليمة العارية» أنه تعرّف على غلام عربي داعر في تومبوكتو كان يعزف على الناي بإسته، ولكن بطريقة أكثر ابتكارًا بكثير: «كان في وسعه أن يعزف ألحانًا من أعلى القضيب إلى أسفله عن طريق الشد على أكثر الأوتار حساسية، والأكثر إثارة جنسيًا - التي كما يعلم الجميع تختلف من شخص إلى آخر. وكان لكل واحد من عشاقه لحنه الخاص المدوزن على ربع الشعرة وينتهي في النهاية إلى النشوة».

الرؤية المفرقعة، وبالإجمال اللامبالية كثيرًا لهذا الثقب ينبغي ألّا تدفعنا لنسيان أن الإست كان يشبّه بحفرة جهنم. وهكذا فإن هنري إستيان، يذكر في «مديح لهيرودوت» (1566) قصة واحد من الدعاة في إحدى قرى منطقة اللورين الفرنسية الذي أنذر مستمعيه أنه سيذهب إلى جهنم إن لم يصلح نفسه. فيقول لهم: «ما هي جهنم برأيكم؟ أرأيتم هذا الثقب؟ تفوح منه رائحة كريهة ولكن حفرة جهنم أسوأ»!. وهذا الثقب الذي كان يشير إليه كان بكل بساطة مؤخرة قارع الأجراس في القرية، الذي اتفق معه على هذا التهريج. غير أنه بطبيعة الحال لم يكن تهريجًا، وإذا كان ثقب جهنم على شكل إست، فقد خضع المرء لواجب استكشاف المغاور والكهوف والهاويات الطبيعية وحتى فوّهات البراكين لإيجاد إست الأرض. لقد جرى اكتشاف الكثير منها، مما يوقع المرء في حيرة من الأمر. على سبيل المثال مغارة غورغي (Gourgue) في منطقة الغارون العليا يمكن الوصول إليها عبر درب للبغال معروفة في تلك البلاد تحت اسم عين جهنم أو حفرة جهنم، حفرها البحر في سان غينوليه في منطقة الفينيستار، ويطلق عليها أيضًا كهف مدام لانوي. ويؤكد بوسير (Peucer) أنه كان يسمع بين وقت وآخر أنين المعذبين في

محيط الهكلا (Hekla)، بركان في إيسلاندا المغلف عمومًا بضباب كثيف.

وقد قلب لوتريامون فكرة الإست الجهنمي هذه وفضل عليها، في أناشيد مالدورور (V)، أن يتخيل إستًا كونيًا ضخمًا، بمثابة المقابل الدقيق لكرة بارمنيد. وقال في قرارة نفسه: ماذا لو لم يكن الكون سوى حفرة هائلة فارغة وبالوعة شك؟ وكثرت التخمينات. «أو! ماذا لو أن الكون بدلًا من أن يكون جهنمًا، لم يكن سوى إست سماوي هائل، انظروا إلى الحركة التي أقوم بها من جانب أسفل البطن: نعم كنت أدخلت قضيبي عبر إسته الدامي فأمزق بحركاتي المتواصلة جنبات حوضه الخاصة! ولما كانت التعاسة لتنفث عندئذٍ، على عينيّ الضالتين، كثبانًا بكاملها من الرمال المتحركة؛ ولكنت قد اكتشفت المكان السفلي حيث تكمن الحقيقة النائمة، ولكانت أنهار منيّي اللزج ستجد بهذه الطريقة محيطًا تصبّ فيه!».

ولحسن الحظ، أعادنا سارتر إلى مقاييس أفضل. كثيرًا ما شغل الثقب باله. فقد عاد إليه أكثر من مرة. في «الوجود والعدم» (1943)، ولكن قبل ذلك في «دفاتر الحرب المضحكة» (1939). ويقول فرويد إن كل الثقوب بالنسبة للطفل هي رمزيًا أشراج وتجذبه طبقًا لهذا الصلة، ولكن سارتر طرح سؤالًا حول ما إذا لم يكن الشرج عند الطفل موضوعًا للشبق «بالتحديد لأنه ثقب». فما هو ثقب المؤخرة إن لم يكن «أكثر الثقوب حيوية وثقبًا شاعريًا يعبس كالحاجب وينقبض كما تنقبض بهيمة مجروحة وينفتح أخيرًا، مهزومًا وقاب قوسين أو أدنى أن يفصح عن أسراره»؟ ثم يعقب ذلك شرح طويل يسعى سارتر للبرهان على أن جاذبية الثقب سابقة على جاذبية الدبر، وتنطبق على عدد كبير من الأشياء وبخاصة أنه يلاحقكم طيلة الحياة، لأن

العالم مملكة حفر، ودوخة الثقب متأتية تحديدًا مما يقترحه من إفناء. ويضيف، صحيح أن الثقب ملوّن، وهو عدمٌ أسوَد، عدمٌ ليلي، وهذا ما يعطيه طابعه المريب والغامض والمقدس.

ولكن ثمة لدى الإنسان بالتأكيد منذ القدم مقاومة شديدة للعدم. ولئن كان ولوج الثقب من باب الخرق نوعًا من الاغتصاب، فهو أيضًا إمكانية لسدّه. زد على أن كل الثقوب بالنسبة لسارتر تتطلب بشكل مبهم أن تُملأ. وبهذه المناسبة يصف الرعب الفظيع الذي شعر به القندس (سيمون دي بوفوار) أثناء قراءة كتاب بعنوان «عدّاء الغابة» حيث يكتشف السجينان مدخل نفق ضيق ومعتم ويهربان عبره مشيًا على اليدين والقدمين. لقد كان النفق يضيق كلما تقدما، وأخيرًا أحدهما الذي تقدم المسير، صبي بشوش ولطيف، بدا أنه زرك بين جنبات الممر ولم يعد يستطيع التقدم ولا التراجع. وفي هذه الأثناء ظهرت أفعى ضخمة من نوع البوا وابتلعته بالرغم من صراخه اليائس. والقصة رواها الآخر، وقد كان شاهدًا عاجزًا على التهام المسكين. ويذكر سارتر أن كل رعب القصة التي منعت القندس من النوم ناجم بالطبع عن أنها حصلت في حفرة. ويقول أخيرًا: «لا أدري إن لم يكن في عمق رعب القندس ثمة لذة غامضة، لأن هذا الالتهام الذي أعقبه ابتلاع، وهذا الإنسان الذي ابتلعته قوى الظلمات بالكامل، كل ذلك فيه ما يشبع الفكر والقلب».

أيًا يكن الأمر، فإن أفضل طريقة لسدّ الشرج ربما كانت بالضبط في أن يخاط. وهي عملية نراها عدة مرات في كتابات ساد. إن ديكلو على سبيل المثال في «120 يومًا في سدوم» تروي قصة فاجر تعقّبها مدة خمس سنوات متتالية «المجرد لذة أن يُخاط له ثقب دبره. كان يستلقي على بطنه وكنت أجلس بين ساقيه، وهنا، كنت أخيط له محيط الشرج بواسطة إبرة ونصف

ذراع من الخيط الغليظ المشمّع». عمل الخياطة الدقيق هذا لا علاقة له، بالطبع، ببنائية سارتر. من ناحية أخرى، ليست اللذة هي التي يبحث عنها فيه، وفي «الفلسفة في المخدع» ليس مؤكدًا أن السيدة دي ميستيفال مسرورة كثيرًا لكون ابنتها تخيط لها شرجها وفرجها بعناية حتى يحرق عظامها تمامًا، الخلط الفتاك للسفلس الذي نقله إليها أحد الخدامين عن قصد، وبالتالي كان الخلط مركّزًا أكثر وأقل عرضة للتبخر.

قد يدخل في تقدير المرء أن مثل هذا العمل الآيل إلى سدّ الفراغ هو طريقة لتقديس الأرداف، طالما أنها ليست معتبرة مجرد راهبات بوابة للدير أو هوليات القبر، وأنها لم تعد تفيد في تخبئة الإست فحسب كما تخبئ الشعرة الفرج، وباختصار إنها أعيدت أخيرًا إلى عفتها الغنية، وطهرها المرمري وإشعاعها الصامت. ولكن بعض العقليات لا تتقبل هذا الترميم الذي يبدو لها مزعجًا، ذلك أن المؤخرة التي تفتقد إلى ثقب ليست مؤخرة وإنما هي جدار. إن لغرينفيل كلمات قاسية في هذا الصدد. لقد كتب يقول: «إن الشرج هو الذي يمنح المؤخرة الأكثر طهرًا ظل سريتها، وحيويتها الغامضة، وشذا لغزها، علامة ذكائها الصغيرة ومسكها المفشي للسر وحميميتها الشيطانية. الستر من المؤخرات بلا ثقب!».

المتلصص

يمكن اللمرء أن يرى ظهره وردفيه وفخذيه عبر مرآة موضوعة خلفه: يكفي لذلك أن يدير رقبته. ولكن لا يستطيع أن يرى الرقبة. ولا يمكن أن يرى الرأس من الخلف إلّا بواسطة مرآة مزدوجة. إنه الجزء من الجسم المحجوب عن رؤيتنا والأكثر تعرضًا لرؤية الآخرين. أقل جزء نملكه من حميميتنا. في «جول وجيل» لفرانسوا تريفو (François truffaut) يوم انتقل جيم إلى الغرفة الصغيرة في الشاليه، ذهب ليجلس على السرير مع كاترين وقال لها: «كنت أحبّ دومًا رقبتك». وعندها رفعت كاترين شعرها فقبّلها جيم في عنقها وأضاف: «القطعة الوحيدة منكِ التي أمكنني رؤيتها من غير أن أرى». يمكن قول الشيء ذاته عن الردف تقريبًا لأنه إن كان بإمكاننا أن نلمس مؤخرتنا فإننا كرقبتنا لا نرى أبدًا سوى صورة (أتحدث عن رؤية إجمالية للمؤخرة). العين عمياء إزاء الردفين، المقصود هنا ردفينا بالطبع، ولكن إزاء ردفي الشخص الذي نقبّل أيضًا. على سبيل المثال: نضغط على الردفين تلمسًا، وننطلق للاستكشاف، الغريزة وحدها ترشد اليدين. يبدو الأمر كأننا نمسك بهما في الظلمة. باختصار هناك دومًا لعبة تخبئة بين الردفين والنظر. النظر لا يصيب أبدًا إلّا الردفين اللتين لا يفكر بهما أحد.

وقد تكون هذه وظيفة الردفين الأولى: جذب نظر المتلصص الذي يهتم دائمًا بالاختلاس، والالتقاط في الهواء، والنهب خفية. وهذا الوجه المجهول من ذاتنا يصبح هدفًا

مفضلًا. كتب ستاندال، «لقد تأملت طويلًا في شامبانيول بتاريخ الثاني من سبتمبر/ أيلول سنة1811، قبل أن أنام، غرفة امرأة كنت قد تناولت العشاء إزاءها وكانت تبدو لطيفة جدًّا. كان الباب مشقوقًا وكنت آمل بعض الشيء أن ألمح فخذًا أو صدرًا. مثل هذه المرأة في سريري لا تثير فيّ أي شيء ولكنها تعطيني بعض الأحاسيس اللطيفة إذا ما لمحتها خفية. إنها طبيعية، و«لست منشغلًا بدوري»، ومنفتحًا على كل الأحاسيس». في «نافذة في الليل» (1928)، لوحة إدوارد هوبّر، امرأة في قميص شفاف أحمر اللون (أو ملتفة بمنشفة حمام حمراء) تنحني وتبيّن جزئيًّا وعن غير قصد مؤخرتها. كل شيء يشير إلى أن عين المتلصص ترصد (مع أنه لا يرى). وبالمقابل، في «المينوتور يتأمل فتاة نائمة» (1933) لبيكاسو، وبخاصة في «الزوجين والمتلصص» لبوسان، فهو الحاضر في الصدارة: جانبيًّا، كان معلقًا على صخرته مع شيء من الغضب القاتم الذي يبدو بادٍ على الوجه، الشعر أشقر وكذلك الردفين العضِلين. جماله حاضر هنا، مشعّ، وهو الذي يحيي هذه القصة التافهة في النهاية، لزوجين يقبل أحدهما الآخر، ووحدها أشكاله وجماله هو، قد كُبِّرت. ولكنه لا يدري هو أيضًا أنه مراقب.

إن متعة النظر إلى الردفين تمّر إذن خفية عن طريق رؤية الآخر، ويتأتى تحديدًا من أنه قد يشاهدكم. وأحيانًا، الحق يقال، تزيد المتعة من أن هذا الآخر يعرف أنكم ترونه كما يحدث في بعض ألعاب المرايا البالغة التعقيد. كتب باتريك غرينفيل في «فردوس العواصف»: «لقد أزحت رأسه قليلًا لأنني كنت أرى في المرآة الموضوعة في المقابل، عند الجدران انعكاسات زوجًا رائعًا من الاستدارات، خاصرتين تقاتلان وتكافحان الثلج. كانت تعلم أن مؤخرتها تظهر عبر المرآة. قلته

لها. وهي تفكر في ردفيها من غير أن تراهما، وتنظر إليهما في عينيّ المتنقلتين، وتركز على حَوَلي المقدس. وتقول لي بعجالة، ولاهثة:

«أحب عندما تبدو فاجرًا...».

غير أن المرأة ربما هي في النهاية لا تكترث نوعًا ما بالرغبة في أن يُكشف عن مؤخرتها. يلاحَظ في أفلام غودار الأولى أن تصوير مؤخرة ممثلة ليس فيه إهانة كبيرة: وإن رؤية صدرها قد يشكّل تعديًا أكبر وأخطر بما لا يُقاس على خصوصياتها. لقد تغيّرت الأشياء، والمرأة اليوم على الشواطئ قررت أن تبيّن الاثنين على التوالي، مما يجبر المتلصص على إزاحة نظره. ليزد على ذلك أن أكثر الإشباعات، على نحو مناقض، هو رؤية العيون والأرداف في آن واحد، ويمكن القول بشكل «متتابع»، مما يعطي رؤية ملتوية لجسم الإنسان ولكن أكثر تحميسًا، وكأن الأرداف، غير المتوقعة فجأة، والقادرة على الوثوب والتهديد، أصبحت جاهزة للالتهام: والجميل هو هذا الهيجان للأرداف عندما تدور العيون. لأن الأرداف التي تشكل عيونًا فارغة، عيونًا مضطربة، تبدأ فجائيًا بالابتسام أو الزمجرة، والتعبير أخيرًا عن روحها.

شاهدنا جامعي فُروجٍ مثل الفنان الإيطالي هنري ماتشيروني (Henri Maccheroni) الذي صوّر ما يزيد عن الألفي مرة عضو المرأة الجنسي، «العضو ذاته في كل أوضاعه»، أو كذلك جامعي نهود، من أمثال ميشال لانديسن (Michel Landesen) الذي التقط صورًا كبرى لألف ومئتي حلمة، غير أن لا أحد حسب معرفتي قد أعدّ ألبومًا لصور أرداف (أو أشراج)، باستثناء يوكو أونو (Yoko Ono)، في فيلم مدته سبع دقائق (فور ـ Four)، أخرج سنة 1966، والذي تبيّن

أنه كان بالأحرى مجموعة بطاقات اجتماعية لـ 360 مؤخرة شهيرة تقريبًا. لماذا مثل هذا التخلي؟ إن لم يكن لأن هذه الرقعة من الجسد المؤكد عليها فقط بشق عمودي وثنيتين ردفيتين، مؤسفة لرتابتها ومتماثلة دومًا مع نفسها نوعًا ما. وفي الواقع لا تستمد العجيزة حياتها إلّا من الحركة، ولهذا السبب تثير اهتمام المتلصص أكثر من اهتمام الجامع، ذلك أن المتلصص لا يرصد الموضوع بقدر ما يرصد حركات ذهابه وإيابه وتطوراته وتحولاته. ثم إنه، خلافًا للثدي والفرج والقضيب، فإن العجيزة بالمتناول أكثر، فهي تعرض نفسها بكل براءة غالبًا لإخفاء المتبقي من دون أفكار مسبقة وتعقيدات. العجيزة ليست شيئًا كبيرًا، لذلك يمكن لعين المتلصص أن تخطف الردفين تقريبًا كما تشاء، وتحط من ردف إلى ردف، غير ثابت وطائش، مثلما كان فاجر ساد تقريبًا يجد طرافة في فكرة البدء بالمؤخرة العملية التي أراد أن ينهيها في أخرى. المتلصص ينهب الآن بكل خفة وبلا حسيب أرداف العالم التي ترافقها بالتالي أساطير وعناوين فرعية ووشوشات.

يروي لويس كالافرت، في «سبتانتريون» كيف أن هناك عجيزة على الدوام في عين المتلصص. عجيزة عاملة الهاتف التي يرى مؤخرتها اللطيفة كل صباح عبر زجاج قمرة مكتب الهاتف عند مدخل المصنع. العجيزة المستسقية الطافحة يمنة ويسرة على جانبي الآنسة نورا فان هوك وتحتها. المؤخرة اللطيفة في تنانيرها السوداء القصيرة المخصصة للخادمات الصغيرات الطيبات («بزة تهيج الخصيتين والشهية»)، عجيزة «فتاة ـ ديناميت» على رصيف المترو مقولبة بدقة: كرتان تحت القماشة وخاصرتا فرس مقعرتان. «تقف لا مبالية والساق مثنية قليلًا تبرز التقوس وتؤكده أكثر. اللعب مع هذا الجسد. والاستمتاع به، وهيئتها اللامبالية كليًا. هيئتها الرصينة كما لو

كان طبيعيًّا تمامًا أن يتنقل هذان الزوجان من الردفين تحت ناظري المارة. بما يجعلك مختلًّا!». كم من النظرات في يوم واحد؟ لا تحصى. كل فتيات الجادة، كلها بلا استثناء. «هذه المؤخرات الفاخرات التي تفرح، تكفهرّ وتراوح ببطء، وبطء، كما لو أن أمواجًا داخلية صاخبة تهدهدها. مؤخرات بمثابة ملوّحات تهيش وتتحرك وتتظاهر بالشهوانية أو بالصدامية تبعًا للساعة أو النهار، متميّزة تمامًا منفصلة عن الباقي. حرة ومستقلة كمذنبات تائهة، ترسل بنفسها نداءاتها بالشيفرة انطلاقًا من المهاد البصريّ. سحر. الشارع الفائر يدعو إلى الخطف خفية. إلى العنف. سيادة الوحوش الناعمة الملمس».

هذا مع العلم أن التاريخ يبيّن لنا أن هناك ظروفًا خاصة مؤاتية لعرض العجيزة ولخطف المتلصص. الشقلبة على سبيل المثال، أو كذلك السقوط عن الفرس، والخفة، كلها الحلقات الأكثر فرحًا من تاريخ الردف. إن فعل «شقلب» (بالفرنسية) الذي يعود إلى القرن السادس عشر، يبدو له حتى أنه مقدّر، إذ إنه تركيب لفظي يشير إلى الوطء من الخلف. أما تاريخ لفظ الخفة فيتقاطع حتمًا مع تاريخ السروال الذي حاولت كاترين دي ميديسيس وسيدات البلاط أن يفرضنه في عصر النهضة تحت اسم «رباط الردفين» المعروف. لقد اتخذ هذا السروال شكل بزّة على القياس تمامًا لأنه يشدّ على الجسم ويقولب الأفخاذ حتى الركب ومن أعلاها يربط بالجورب. لقد جرت محاولة لتفسير هذا الجديد بتبدل في أسلوب الفروسية والتعلق بالسرج بواسطة فخذ مسنود أفقيًّا بدرع السرج. هذه الوضعية التي تكشف الركبة تفسر السروال بالحشمة. المشكلة أن هذه الموضة أخفقت واستمرت نساء القرن السابع عشر في امتطاء الخيل من دون السروال.

مما لا شك فيه أن السروال يَقِي من الغبار كما من البرد،

فهو يمنع كما يقول هنري إستيان (1578)، أثناء الوقوع عن صهوة الجواد أو غير ذلك، من أن تظهر الأفخاذ، حتى أنه أكّد أن السروال يحمي من تعديات الأولاد العفاريت الذين لا يتوانون عن وضع اليد تحت التنورة، غير أن إستيان، والحق يقال، يتوصل إلى التساؤل ما إذا لم يكن السروال يسعى أكثر «لجذب المنحلين من الاحتماء إزاء وقاحتهم». باختصار اختفى السروال وعرفت الشقلبة أجمل أيامها. أخذت التنانير تتطاير فوق الرؤوس، وأكثر مؤخرات ذاك الزمن الحسان راكمت الحوادث، وانبرى الظرفاء من الرجال يتمارون عبر مؤخرات النسوة، ولم يعد أحد يفكر بموضة السروال الكريهة؛ ومن ناحية أخرى لم تكن ماري أنطوانيت ترتديه تحت فستانها عندما مرّت تحت المقصلة. من جهته أكّد كايلوس أن لكل واحد حق الاستفادة من مشاهد السقوط السعيدة وقد علم في «مذكرات الكونت غرامونت» (1715)، كيف أن الآنسة تشرشل كانت قد أغرت دوق يورك بفضل شقلبة مناسبة، وقد تزوجها بالرغم من بشاعتها. كتب هاملتون: «لقد ثبّت الدوق رجله في الأرض حتى ينجدها. ولشدة ما كانت مخضوضة لم تكترث للياقات في تلك المناسبة، والذين هرعوا حولها وجدوها لا تزال في حالة منكشفة. لم يصدقوا أن جسمًا بهذا الجمال كان قد ساعد الآنسة تشرشل في شيء. ومذّاك الحادث جرى التنبه إلى أن عناية الدوق ومحبته قد ازدادتا؛ كما لوحظ أنها في نهاية الشتاء لم تخنق رغباتها ولم تفتر لهفتها.

الكتابات اللطيفة استفادت من حالة المرأة عارية بالكامل، فصنعت منها مخلوقًا يستطيع في كل لحظة أن يكون تحت رحمة مساعدة أو ضربة حظ. وبالتالي لم يُشاهد أبدًا هذا القدر من النساء الجاثمات على المرجوحة، اللواتي يسمحن بالكشف

بلطف عن ركبة وربطة ساق أو نشأة أفخاذهنّ. ويفيد مقطع من «يوميات» (1767) للممثل شارل كوليه أن البارون دي سان جوليان، كبير جباة أملاك الإكليروس، قد توجّه إلى الرسّام دويان (Doyen) ليطلب منه أجمل جانبية ممكنة لعشيقته. وكان دويان قد اشتهر في تلك السنة بـ «معجزة المراكب المواجهة للريح»، وهي لوحة نفذت لصالح كنيسة سان روك؛ ومع أن هذا التشكيل كان يتمتع برفعة إيمانية كبيرة، فقد كان مؤخرًا أيضًا موضوعًا لفضيحة لطيفة سببّتها علاقته بالآنسة هوس (Hus)، الممثلة في المسرح ـ الفرنسي. ومما لا ريب فيه أن جابي الإكليروس رأى أن دويان كان استنادًا إلى تفلت أخلاقه يؤثر الموضوع المذكور، ولكن لانشغال بال الرسام فقد ذهب إلى «البيت الصغير» حيث كان سان جوليان يأوي عشيقته، وكال له هذا الأخير المديح وأعلمه بما كان ينتظر منه: أن يرسم صديقته وهي تتأرجح على مرجوحة يدفعها كاهن بينما هو، سان جوليان، يراقب من مخبئه مفاتن الطفلة الحسناء و«أفضل من ذلك لو كان الرسام راغبًا في تزيين اللوحة أكثر...».

وبما أنه اعتبر أن حضور كاهن غير كاف، فقد صدم لهذا الطلب. وعندما رفض دويان، بشرف، فقد اقترح على سان جوليان أن يطلب هذه «اللوحة الفريدة» من رسام فاجر مثل فراغونار، وهو الذي كان قد سبق له أن نفذ، في سنة 1760، «المرجوحة» حيث كانت شخصيتان بعمر يسمح لهما «بأن تكون غرامياتهما مختلطة بألعابنا» (استعادة لعنوان إحدى لوحاته). لذا فإن فراغونار قد لبّى، عن طريق «مصادفات المرجوحة السعيدة» تفصيليًّا رغبات السيد سان جوليان واستمتعت كل باريس، التي كانت على علم بشغف الجابي العام، بالسيقان الجميلة والنحيلة وبالملابس الداخلية المثيرة. لقد انتقلت حماسة الفنان بالفعل

إلى الشابة التي تروي ابتسامتها شبه المرتسمة على شفتيها الكثير عن سحر المرجوحة عندما تكون الساقان مفتوحتين وعندما يكون صبي جميل مستلقيًا عند قدميكم. لقد استغلّ عدد من النسوة هذه الاستعراضات الجريئة بسهولة بحيث صدرت في العام 1763 حكاية خلاعية، «سروال عاهرات اليوم»، التي تشير إلى أنها تكسي أردافها كوجوهها بالمساحيق ولون الزنجفر للتبرج أمام الظرفاء.

اليوم ولى زمن المرجوحة، والسقوط عن صهوة الجواد لم يعد سوى متعة عمومية. يمكن اللجوء ربما إلى تبدلات الطقس وإلى المطر الذي يؤدي إلى التصاق الفستان بالجسم أو الريح التي تجهد لخلعه (واستعمال مجاري الهواء شكّل أسلوبًا كلاسيكيًا في المسرحيات الغنائية)، غير أن تبدلات الطقس فقدت الكثير من روعتها لأن العجيزة الحديثة عندما تكتسي، إما أن تكون ممشوقة أو ممحية: لم يعد ثمة أثر لما بين الردفين. فالأولى، أي الممشوقة تختار السروال المشدود لإبراز تقاطيع جسمها. أما الثانية فتضيع في ثنايا الأقمشة الفضفاضة، وهي تأسف من ناحية أخرى لكونها مغلفة بهذه الطريقة. عندما تمحو الموضة الأشكال تصبح معاناة المؤخرة حتمية. تبقى حالة المؤخرة المتثائبة، وهي حالة نادرة في النهاية. يمكن أن تتثاءب بخجل أو بنوع من التفاخر فتبيّن هذا الفِرق الطويل المذهل، اللانهائي في الظاهر، كأنه نذير هزة أرضية، مما يوقظ الأعصاب. إلى أين ستتثاءب هكذا؟ وبما أن الكارثة لا تقع أبدًا فإن المتلصص يبقى مشدوهًا ومتأملًا.

يقول هيرودوت (الاستقصاء II 35): كانت المرأة عند المصريين تبول وقوفًا غير أن المصريين كانوا يتصرفون تقريبًا بعكس كل العالم. وفي كل الأحوال، منذ اليونان أصبحت

المرأة تبول وهي مقرفصة (ولكن يندر أكثر فأكثر أن تقوم بذلك في الهواء الطلق)، وأما الرجل فوقوفًا وبإدارة الظهر: زاوية النظر مختلفة ولكن الردف دومًا لصالحه، كما هو مبيّن في لوحة «المرأة المختبئة» لرامبرانت (1631). إنه مشهد ريفي. امرأة ممتلئة من كل الجهات تجلس القرفصاء منحنية إلى الأمام قليلًا، الساقان مفتوحتان والتنورة مرفوعة بحيث يمكن مشاهدة ربلتي ساقيها الجميلتين ومؤخرتها الكبيرة. تنظر إلى اليمين ولكنها لا تشاهدكم أبدًا، تبول بغزارة وتكشف النقاب عن فرجها وردفيها تنافسًا. يقول جيلبير لاسكولت (Gilbert Lascault) إن ما يفاجئ أكثر هو أن قذف بولها مُشار إليه بواسطة شعاع نور شبيه بأشعة يستعملها بعض الرسامين في اللوحات هنا تنطلق الأشعة من الشق الأنثوي باتجاه الأرض. القذف «طلقة نار مرئية كأنها نور». إن أي هاوٍ للأرداف لا يمكن إلّا أن يتمتع بالطبع برؤيتها تشاهد مثل هذه الألعاب النارية، كما لو كانت المرأة قد أعدّت لهذا المشهد منظر مؤخرتها الفخمة.

لايحكى كثيراً عن الأرداف إنما يُفترى عليها وتذل وصولاً إلى إهمالها. يقال إنها جزء من جسدنا ليس لها من المؤهلات الطبيعية ما يجعلها تستحق إبرازها ولكن نظراً لتعذر احتقارها نتناولها بالسخرية. إن المرأة تدفع ثمن ذلك، في معظم الأحيان، لأنها تستغلها وكذلك المثليون لأنهم يستعملونها، أما الآخرون فيستغنون عنها ظاهرياً.

هذا «التاريخ الموجز للأرداف» يثبت أن لا شيء من هذا القبيل، لأن الأرداف هي من أكثر أشياء العالم المجهولة – والعسيرة على الفهم. يتناول جان لوك هينيج وجوهها الرئيسة عبر السينما والأدب والفن التشكيلي والطب الشرعي والإعلان. المقاربة مثقّفة ومسلّية والكتاب نوع من درس في الأشياء.

بعد قراءة هذا «التاريخ الموجز للأرداف» «لا يعود المرء أن يجلس كما في السابق».

أندريه رولان

«لوكانار أنشينيه»

مكتبة

الفكر الجديد



ISBN 978-614-404-231-1

9 786144 042311